

pu 507 (d)

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

*Seria
teatru, muzică, cinematografie*

TOMUL 38
1991

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor șef : ION ZAMFIRESCU

Redactor șef adjunct : LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU

Membri : LILIANA ALEXANDRESCU-PAVLOVICI (Amsterdam),
GEORGE BANU (Paris), MANUELA CERNAT, OCTAVIAN
LAZĂR COSMA, CLEMANSĂ LILIANA FIRCA, DANIELA
GHEORGHE, STERE GULEA, GEORGE LITTERA,
TITUS MOISESCU, FLORIAN POTRA, ION TOBOȘARU,
MIRCEA VOICANA, ELENA ZOTTOVICEANU

Secretar științific de redacție : DANIEL SUCEAVA

Secretar de redacție : DANIELA ARȚĂREANU

La revue **STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI**, seria **TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE** (REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, série THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA) paraît une fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à ROMPRES-FILATELIA, SECTORUL EXPORT-IMPORT PRESĂ, P.O. Box 12-201, telex 10376 prsf r, Calea Griviței 64-66, București, România. En Roumanie vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite Comitetului de redacție al revistei pe adresa: **INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI, Calea Victoriei 196, București, R-71101, c.p. 22-129, sectorul 1.**

APARE O DATĂ PE AN

17,705 (d)

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

Tomul 38

1991

SUMAR

BICENTENAR MOZART

WILHELM GEORG BERGER,	Opera de autor a lui Mozart	3
FLORIAN POTRA,	Soarta cinematografică a lui Mozart (Între Mozart și Amadeus)	7

STUDII

TITUS MOISESCU,	Creația muzicală românească de tradiție bizantină din secolele XV—XVI. I. Evstatie Protopsaltul Putnei	15
GHEORGHE C. IONESCU,	Macarie Ieromonahul și opera de românire a cîntărilor psaltice	41



IOANA MĂRGINEANU,	Comie și tragic în teatrul lui Eugen Ionescu	57
DANIELA GHEORGHE,	Comedia românească în ultimele decenii (I)	65
ION CAZABAN,	Crin Teodorescu și revitalizarea teatrului	71
IOLANDA BERZUC,	Opinii despre publicul românesc de teatru la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea	79

CERCETĂRI, NOTE ȘI DOCUMENTE

GEORGETA ȚURCANU,	I.L. Caragiale — documente inedite	87
-------------------	------------------------------------	----

CRONICA VIETII ARTISTICE

<i>O Trilogie antică</i> (Daniela Gheorghe)	91
---	----



17,705

BICENTENAR MOZART *

OPERA DE AUTOR A LUI MOZART

de WILHELM GEORG BERGER

O pera de autor a lui Wolfgang Amadeus Mozart strălucește la zenitul marilor valori spirituale cu adevărat perene. Iar universalitatea recunoașterii de care se bucură această operă de autor este fără seamăn. Frumoasa legătură dintre operă și prezența ei în conștiința umanității este așadar dată prin perfecțiunea artei însăși, dovedită în tot și în toate.

Unicitatea acestui fenomen se ridică în contemporaneitate ca un simbol. Din anul 1956, care a marcat bicentenarul nașterii lui Mozart, și pînă în anul 1991, în care mișcarea muzicală a întregii planete comemorează bicentenarul morții lui Mozart, se desfășoară în întreaga lume un neînterupt periplu al cunoașterii muzicale, al prețuirii și încântării estetice.

Știința artei sunetelor, reprezentată deopotrivă în dimensiunile gândirii muzicale propriu-zise, ca și în cele ale gândirii despre muzică, este iluminată de virtuțile ca și de rațiunile muzicii lui Mozart, de firea ei, precum și de felurile ei de a fi, apoi de elasicitatea soluțiilor și tehnicilor compoziționale, exemplare prin modernitatea lor la firmanentul epocii, prin actualitatea reformelor temeinic înfăptuite, duse la capăt atît în stil, cît și în cultură.

Marile contraste care brăzdează în lung și în lat întreaga operă de autor a lui Mozart nu fac decît să evidențieze organicitatea inelelor de evoluție felurit și îndelung răsfirate în genuri, specii și forme muzicale distincte, în convergente tipologii de scriitură compozițională motivate în domenii camerale, ecleziastice, teatrale. Dinamica înnoirilor în sunet conduce necesar la observarea promptă în epocă a polifoniei și formei mozartiene, la contemplarea atentă a arhitectonicii și dramaturgiei mozartiene.

Astfel, deschiderile de perspective întreprinse de Mozart se fac instantaneu recunoscute de unul din ultimii discipoli ai lui Johann Sebastian Bach, anume de organistul Johann Christian Kittel, preocupat de prin anul 1789 de stabilirea sau definirea sintetică a unor novatoare principii teoretice și practice în materie de compoziție muzicală. În cele trei părți ale cărții de artă destinată inițierii în compoziția pentru orgă, editate cu intîrziere în anii 1803 și 1808 la Erfurt, bachianul Kittel ține să reamrce, aparent în treacăt, un lucru ce se impunea cu autoritate în ambianța vremii :

„În genere, orice reprezentare în artele frumoase cîștigă prin contraste. Și pe acest tărîm, spiritul lui Mozart a umblat pe drumul său propriu, pe un nou drum. Puternica și surprinzătoarea

* Comunicări susținute la simpozionul „Bicentenarul Mozart”, organizat de Comisia de muzicologie „George

Enescu” de sub egida Academiei Române, Secția de filologie, literatură și artă, la data de 10 iunie 1991.

sa aplicare a tonalităților minore în câmpul tonalităților majore, și invers, precum și folosirea foarte pricepută a avantajelor dobândite astfel, îl fac deopotrivă de important ca om, ca gânditor și artist”.

Ultimul discipol în viață al lui Johann Sebastian Bach, unul din păstrătorii tradiției și metodei bachiene, îl numește așadar pe Mozart a fi „deopotrivă de important ca om, gânditor și artist”.

În această ordine de idei, exegeza stăruie acum cu precădere asupra gânditorului Mozart, asupra sistematicianului și învățatului care anunță, prin prisma acestei mentalități, pe cale epistolară, la 28 decembrie 1782, dispoziția sa „de a scrie o carte, o mică critică muzicală cu exemple”.

Semnificativ este faptul că Mozart are în vedere nu o inițiere în compoziție sau un curs făcut pentru studiul basului general — domeniu în care va întocmi de îndată două proiecte orientative, corespunzând imediatității pedagogice, ci o autentică și autoritară critică susținută prin exemple proprii, deci o teorie fundamentală nouă și particulară, directoare într-o operă de autor aflată în constituire. Concepută în genul unei clasice dezbateri de principii, ideala critică vizează în consecință natura formelor muzicale și arta frumoasei conduceri a vocilor, însumind aici modalitățile desfășurării tematiche multidimensional dezvoltătoare în imperiul celor trei stiluri clasice, supuse unificării sau întrepătrunderii și întregirii reciproce.

Pe de altă parte, opera de autor a lui Wolfgang Amadeus Mozart poate fi privită și sub specia unei istorii de valori, întemeiată pe criterii estetice. În această viziune, opera în cauză se înscrie perfect în marele tablou al muzicii clasice, accentuându-și o dată mai mult puternica ei universalitate. Fiecare capodoperă este aici prilej de revelație, nici o partitură desăvârșită nu se lasă marginalizată, fiecare filă participă la stabilirea anumitor valori. Lucrurile se decantează în dinamica totului, iar orice compoziție îndeamnă la realizarea efectivă a unei priviri de ansamblu asupra întregului.

Între destinul individului și destinul colectiv al compozițiilor mozartiene domnește o armonie unică, nicicind repetată în analele artei sunetelor. Vocația muzicianului de geniu se îmbină fericit cu aspirația către statornicirea unei table de valori, în care domină criteriile perfecțiunii însăși. La capătul acestei table strălucește steaua desfătății estetice.

Vestitele treceri din sublim în senin îmbracă la Mozart atît o multitudine, cît și o multiplicitate de aspecte. Se prea poate ca feluritele adînciri din senin în sublim, din ce în ce mai frecvente și mai persistente pe parcursul ultimilor ani de viață ai muzicianului, să transeandă de pe făgașul construcției compoziționale monumentale pe cel al expresiei muzicale serioase, de contingentă sacrală și finalmente de intenționalitate filozofică. Grăitoare în acest sens sînt atîtea pagini cutremurătoare, renumite în capodopere scenice și, totodată, veritabile drame de idei intrinsec muzicale, purtînd fie denumirile *Idomeneo*, *Titus*, fie *Don Giovanni* sau respectiv *Flautul fermecat*. Ultimele simfonii, concerte pentru pian și orchestră, ultimele cvartete de coarde și culminantelă cvintete cu două viole atestă natura fluctuantului echilibru dintre contrarii artisticește corelative, cuprinse într-o unitate-pereche.

Sublimul se lasă aici anevoie bîntuit de tenebre sau de prelungi erupții pasionale. Dar nici seninul nu se vrea întru totul scutit de jocul umbrelor, precum și de momentane răsturnări de situații. Discursul muzical este expresia artistică finită a morfogenezei rațional condiționate, iar tratarea motivică și tematică accentuează însușirile subiectului ales. Din sămîntă în floare se ridică aceeași sevă, dar gradarea și evidențierea efectelor ascultă de tainele facerii de frumos artistic.

Atît estetica formei, cît și incipienta, dar intempestiva estetică a conținutului sau a expresiei nu vor elucida natura actelor de creație intrinsec mozartiene, fiindcă sinteza elementelor și a forțelor în acțiune se păstrează mai presus de mijloacele analizei strict materiale. Postulînd propriile ei adevăruri, natura acestor acte de creație descrie o mișcare de înfășurare în sinea ei însăși. Pulsațiile spiritului creator se lasă percepute în miraculoasa ivire a valorilor particulare, superb codificate într-un noian de partituri vital înrudite.

Morfogeneza muzicală capătă în arta lui Mozart însușirile sistematicii consecventă sieși, ale devenirii în permanență, însă scutită de neajunsurile mecanicității, împovărate pe planurile metodologiei fundată pe conceptele curențe ale esteticii imitării.

Mozart înfruntă finalmente tradițiile afundate în tehnici, practici și forme sever imitative, punînd în locul lor normele orientative ale dezvoltării „gîndului muzical” într-un spațiu sonor multidimensional. Scriitura contrapunctică în genul invențiunii la două voci definește aspectul multor sonate pentru pian, pe cînd gestul întipărit în desfășurarea vocilor alternative depășește sfera acestei

estetici, determinind în bună parte atenuarea — dacă nu chiar eclipsarea — principiului aferent repetărilor periodice. Polifonia la patru voci omogene, precum și polifonia la cinci voci reale consacră originalitatea facturii mozartiene, înnoirile în stil convergind către integrarea culturii fugii în expansiva cultură a sonatei clasice.

Fișcul recapitulațiilor variative este întrecut doar de frumusețea noilor demersuri dezvoltătoare, ale noilor arabescuri și arcade motivice care răsar și se continuă unele pe altele în spiritul traiectoriilor determinate. Astfel se petrece în fapt — la scara simfoniilor, a concertelor instrumentale și a sonatelor în ipostaze felurite, ca și la aceea a operelor lirice și a marilor misse — perpetuarea subiectului director prin gânduri sau teme muzicale adiacente, deduse din structura și din memoria ideii principale.

Clasicitatea gândirii muzicale, intruchipată în imensa varietate convergentă a capodoperelor create de Mozart, corespunde înnoirii în formă a mentalității artistice. Ca idee a artei sunetelor, cultura sonatei capătă astfel aspectele unui univers în concentrică amplificare, iscat din dezvoltarea dinamică a caracterului propriu unui întreg ciclu de mișcări. La Mozart, acest ciclu de mișcări este definitoriu individualizat prin însăși încheierea organică a entităților tematice principale și a celor colaterale, contrastante la orice nivel, dar concordante pretutindeni, chiar și în situații extreme sau la polarități opuse. Principiul clasic al diversității în unitatea totului artistic se ilustrează pregnant atât în arhitectonica mozartiană, cit și în dramaturgia mozartiană specificind și perfectind accepțiunile fundamentale ale noii forme și noii polifonii mozartiene.

Orice contemplare integrală a operei de autor durată de Mozart face trimitere — într-un fel sau altul — la suprema definiție a conceptului de compoziție muzicală, dată de înțeleptul Goethe. În esență, definiția este valabilă pentru fiecare partitură încheiată, pentru fiecare lucrare de referință. La 20 iunie 1831, Goethe îi explică lui Eckermann :

„Cum se poate spune că Mozart ar fi compus pe al său « Don Juan » ! Compoziție ! — Ca și cum ar fi o bucată de cozonac sau biscuit, pe care o amesteci laolaltă din ouă, făină și zahăr ! — Este o creație spirituală, detaliul și întregul fiind turnate de un *singur* spirit și pătrunse de suflul *unei* vieți ; făurarul nicidecum nu a experimentat sau încropit și nici nu a procedat după bunul plac, ci spiritul demonic al unui geniu îl avea în stăpânirea sa, astfel încît trebuia să desăvîrșească ceea ce acesta îi porunceea”.

În această înțelegere a lucrurilor se clarifică sensurile și semnificațiile adînc întipărite în largul operei de autor a lui Mozart. Cu gîndul la imensitatea versurilor conținute în *Faust*, Goethe afirmă răspicat :

„Muzica ar trebui să fie în caracterul lui « Don Juan » ; Mozart ar fi trebuit să compună « Faust » [...]”.

În această lumină, sesizăm astăzi și mai limpede filcul cuvintelor lui Kittel, elevul lui Bach, care vedea în Mozart un muzician „deopotrivă de important ca om, ca gînditor și artist”.

SOARTA CINEMATOGRAFICĂ A LUI MOZART

(Între Mozart și Amadeus)

de FLORIAN POTRA

Muzica lui Mozart și, implicit, figura publică și privată a compozitorului, se știe, au cunoscut în ultimele decenii o vogă spectaculoasă în lumea întreagă, au declanșat un puternic „revival” care a stimulat inițiativele vieții de concert și montările operistice din marile capitale, ca și din multe mici și ambițioase centre culturale, au înmulțit cercetările muzicologilor și ale istoricilor. În același timp, cum era și firesc, mijloacelor de comunicare în masă, mass-mediilor, nu putea să le scape prada unui ospăț bogat și picant, pe care-l oferea cu precădere o biografie excentrică, adică exterioară operei, permițând accesul dezinvolt și monden la curțile geniului. Totul a fost potențat de apropierea bicentenarului morții acestui unic *Hofmusiker*, a cărui comemorare a început cu mult înainte de anul 1991. Presa scrisă sau filmată, radiodifuziunea și îndeosebi televiziunea și chiar o anumită industrie editorială — cu scontata lor superficialitate și cu foamea lor de senzational — au făcut pași mari pe un tărîm odinioară vegheat cu strășnicie de cei care cultivă competența și valoarea, ceea ce a dus inevitabil la o falie în tectonica artei muzicale: de o parte, un fals cult al lui Mozart, întreținut prin clișee și prejudecăți, prin sentințe aproximative și uneori printr-o vinovată ignoranță (exemplul cel mai grăitor rămîne seria de articole încropite de redactori imprudenți în legătură cu misterul morții muzicianului, subiect extrem de delicat, pe care numai marii specialiști ar avea voie să-l abordeze); de cealaltă parte, criticii și specialiștii calificați, apărători ai purității și integrității moștenirii mozartiene, care nu ezită să-și manifeste repulsia față de noianul maiourilor imprimare, al compilațiilor rock, al *looks*-urilor, al emblemelor și sloganurilor care au inundat — în lume — publicul meloman: și cine nu s-a crucit la vederea (și auzirea) la televiziune, a sutienelor cîntătoare de melodii mozartiene. „[...] Mijloacele de comunicare în masă multiplică și impun asemenea embleme — serie aristocraticul critic muzical Paolo Isotta (*Corriere della Sera*, 6 februarie 1991) — ca într-un infinit joc de oglinzi și își fabrică pe măsură cretinul reproduș în milioane de exemplare, cretinul necesar legii economiei de piață”. Bipolarizarea s-a produs ireductibil: de o parte, Amadeus, de cealaltă parte Mozart, unii celebrînd anul Amadeus, alții — anul Mozart. „Că-l urim pe Amadeus — continuă același Isotta —, acest mitem colectiv generat de cretini pentru cretini și care a luat locul lui Mozart, e de la sine înțeles; dar să-l urim pe Mozart?”. Răspunsul e unul singur: „Să ieșim mai puțin din casă, să evităm suplimentele culturale, să nu vedem televiziunea, să nu ascultăm radioul (cu excepția canalului de difuziune prin cablu, unde, slavă cerului, nu se vorbește), să călcăm ca pe ouă, să ne mișcăm ca în sînul unei conjurații: dușmanul poate să stea la pîndă pretutindeni și în orice clipă. Să ne acoperim capul cu mantia, ca Hipolit în fața Fedrei, în așteptarea unui binecuvîntat *consumatum est*” (În onoarea adevărului, ca să dăm un exemplu de la noi, radiodifuziunea română face o mai mult decît demnă excepție prin ciclul de lecturi critice

mozartiene „Un compozitor pentru eternitate”, susținut de Wilhelm Berger. Dimpotrivă, ca să țină o neavenită dreaptă cumpănă, nemuritorul Arcadie Percek, într-un „Panoramic”, ne readuce în plin loc comun — cursivul se intitulează *Mozart și Salieri* — și în plină, insuportabilă retorică trasă în actualitate: „Dar ciți asemenea Salieri [...] nu s-au ridicat și pe vremea Curții ceașiste?”. În noua ecuație, Ceașescu ține locul lui Iosif II, dar cine ține locul lui Mozart ? !).

Fără doar și poate, alternativa *Amadeus* — Mozart e reală, iar lansarea ei a fost operată de teatru prin Peter Shaffer, cu *Amadecus*, sprijinindu-se pe un precedent ilustru, *Mozart și Salieri*, „mica tragedie” a lui Pușkin. Iar dacă *Mozart și Salieri* a sprijinit, în 1898, o „întoarcere a lui Rimski-Korsakov la „realismul dramatic” în operă, *Amadeus* avea să devină, în 1984, o adaptare cinematografică în regia lui Milos Forman. Aici, în acest film hollywoodian, trebuie căutată obirșia mitemului sesizat de Paolo Isotta. Cineastul ceho-american încearcă să răspundă, pentru a căta oară, întrebării: este, oare, posibilă realizarea unei biografii cinematografice? Mai cu seamă a unui geniu, în speță, unul al muzicii? Evident, nu. Oricît de mult s-ar rafina „tehnologia arheologică”, urmele se pierd, existența artistului e un mister ce se dezvăluie prin inferență, din presupunere în presupunere, din ipoteză în ipoteză. Și dacă documentul constituie mărturia unui act, a unei făptuiri, ceea ce ne parvine cu adevărat tangibil este — majoră sau minoră — opera persoanei evocate, restul se cheamă reverberație, cum scrie un recenzent al lui *Amadecus*, Andrea Balzola. Biografia, de aceea, trebuie să fie mai presus de orice biografie a operei, iar pentru a o realiza se cuvine a fi în stare să citim această operă, fie și printre rinduri, se cuvine să fim competenți în privința limbajului ei. Pe scurt, o biografie plauzibilă a lui Mozart e de elaborat prin intermediul operei sale, sarcină a muzicologilor, de bună seamă, nu a unui regizor, oricît de îndrăgostit de ilustrul muzician. În cazul lui *Amadeus*, Forman are totuși meritul de a fi înțeles că un geniu poate face pe prostul, dar un prost nu poate face pe geniu, și, între legendă, apolog sau parabolă, și parodie, a ales parodia, caricatura, ca pe o ironică revanșă a neputinței biografice, ca pe un negativ al personajului, captat prin excludere, prin scădere. Forman face din Mozart *l'enfant prodige*, geniu, un nerod atins de harul lui Dumnezeu, iar din Salieri — de-a dreptul biograful lui Mozart — singurul care îl cunoaște mai temeinic decît oricine pe muzicianul de la Salzburg. Totul — într-o construcție narativă bazată pe flash-back, în respectul strict al modelului hollywoodian tradițional, unde personajul deschide paranteza și regizorul o umple, din păcate, trișind. Regizorul alege tranșant cheia parodică și introduce în acțiune un flăcăiandru ireverențios și măscăreț, dar după aceea obligă publicul să-și scoată batista și să deplîngă soarta bietului om azvîrlit în groapa comună, într-o iarnă friguroasă și pustie. Se petrece, astfel, o alunecare din parodia inițială în melodramă. Din zeflemisitoare a geniului divin, a moralității publice și a sensibilității semenilor, figura lui Mozart se transformă treptat în victimă a invidiei, a ignoranței și a lipsei colective de recunoștință, supusă autorității, chiar și postume, a tatălui și a conduitei prefăcute, ipocrite, a lui Salieri, care, atenție, era un mediocru, nu însă și un prost: iată, prin urmare, un Mozart boem, părăsit și vampirizat de toți, deși manualele de psihanaliză nu prea aveau ce căuta aici. Și nu sunt suficiente pentru a răscumpăra întregul, scenele cu adevărat intense, cum e aceea a dictării *Requiem*-ului-testament, ba acestea nu fac decît să sublinieze contrastul dintre cele două niveluri distincte, pe care Forman le suprapune pînă la coincidență în relatările halucinatului Salieri. Efectul apare, însă, ca fiind premeditat: îmbinînd un început de comedie satirică și briantă cu un final tragic și patetic, Forman adoptă formula brevetată a așa-numitei *pièce bien faite* burgheză, care răspunde nevoilor psihoterapeutice ale pieței, *katharsis* introdus prin provocare, dezvoltat prin pocăință și rezolvat prin compătimire. Mozart ăsta, atît de poznaș și atît de nenorocos, păcat că era un geniu, o greșeală a lui Dumnezeu, susține Salieri așa cum îl vede Shaffer. O invidie metafizică aptă să mute axul filmului dinspre metabiografie spre polemica romantică și schopenhaueriană dintre geniu și inteligență, unde geniu e judecat în contumacie, deoarece e o fantasmă a memoriei lui Salieri. Aici i se poate aduce regizorului o a doua obiecție fundamentală: că nu a rezistat ispitei de a transforma această fantasmă în protagonist, în timp ce Mozart ar fi trebuit să rămînă un personaj ideal, mit sau țintă de centrat, oricum, însă, o figură abstractă, caricaturală, ca în prima parte a filmului. Or, dimpotrivă, maniera devine sufletul invenției, regia atenuează provocarea și diluează discontinuitățile textuale în bravura interpreților și în implantarea scenografică. Iar Mozart, schimbîndu-și masca, ne arată un chip ce nu mai poate fi al său, și însăși înfruntarea dintre geniu și inteligență, dintre

sublim și mediocru, se topește în locul comun al „geniului și dezordinii”. În realitate, proiectele biografice, artistice, din *Amadeus* nu prea ies la socoteală : în schimb, se potrivesc de minune socotelile cu unchiul Oscar, ceea ce conta, decisiv, nu-i așa, pentru Milos Forman.

La o oarecare distanță, dar nu total opus lui *Amadeus*, ca ținută a punerii în imagine, întâlnim filmul din 1976 al lui Klaus Kirschner, *Mozart -- Aufzeichnungen einer Jugend*. Lung metraj documentar cu actori (*dokumentarischer Spielfilm*), avind drept model admirabilul *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1967) al lui Jean-Marie Straub, un film organizat în jurul mitului lui Bach extras din însăși muzica lui Bach, *Mozart*-ul lui Kirschner e mai puțin riguros și, desigur, mai puțin intens, deci ușor grefat pe *Amadeus*, cu un Mozart mai puțin „interior” : oricum, însă, un film de care nu sînt complet străine puritatea și esențialitatea operei din primii 20 de ani de viață ai compozitorului. Acesta e înfățișat la trei vîrste distincte (7, 12 și 20 de ani), în interpretarea a trei actori diferiți. Sînt tot atitea etape nu atît ale expansiunii energiei creatoare — se știe, la 12 ani Mozart putea fi considerat o personalitate muzicală rotundă, completă, perfect formată — cit ale dobîndirii conștiinței proprii valori. O conștiință încă absentă la 7 ani, cînd, cum ar fi spus un poet, „ardea de necunoaștere” : regizorul Kirschner alege, în dreptul acestei vîrste, un copil plăpînd cu doi imenși ochi negri, care nu știe ce i se întîmplă și care — în loc să mizgălească pisici și pomi și case pe foile de hîrtie albă — desena portative și note, și cînta apoi cu infinită plăcere la clavicembal, improvizînd și alcătuiind melodii. Într-o secvență de la începutul filmului, micul Wölferl stă întins pe iarba, în grădina casei de la Salzburg, și caligrafiază cu gesturi decise o partitură, întrebîndu-și tatăl, *Kapellmeister*-ul Leopold, cum se face un legato. Totul pare o joacă banală, de copil harnic și zelos, nu-nai că din această joacă s-a născut prima simfonie, catalog Köchel nr. 16 și 19.

Celelalte două vîrste mozartiene — de 12 și 20 de ani — sînt legate, în film, de călătoriile în landou (în „landau de Viena”, serie Negruzzi) prin Europa, în compania maestrului Leopold, a mamei și a surorii Nannerl, iar mai tîrziu a surorilor Josefa și Aloysia Weber, însoțite de părintele lor, Fridolin. Sînt travellinguri și panoramice lungi menite să sugereze percepția timpului într-un alt secol, așa cum o fac și promenadele lente prin parcuri, în tăcere sau pe un fond muzical. Hițit de arcurile landourilor, Mozart ajunge la Paris și la Versailles, apoi în Olanda, în Elveția, în Bavaria și, bineînțeles, la insistențele lui Johann Christian Bach, în Italia, care-l întîmpină ca „o grădină cîntătoare” (nu doar încîntătoare). Cîneastul ne poartă pînă la Napoli și la Pompei, dar nu uită cunoscutele episoade cu transcrierea matematic precisă, de către adolescentul Mozart, a unui secret, *Miserere* de Gregorio Allegri, ascultat o singură dată în Capela Sixtină ; nu lipsește nici primirea celor doi Mozart, Wolfgang și Leopold, la Bologna, în casa lui Giovanni Battista Martini, cel mai erudit muzician al secolului sau, la Parma, cîna oferită de celebra soprană Lucrezia Agujari, zisă La Bastardella sau La Bastardina, care îl uimește pe Mozart cu octava ei peste *do* acut. Asemenea momente — și altele — l-au determinat pe un cronicar, Sebastian Feldmann, să scrie despre filmul lui Kirschner ca despre „un opus de patru ore, care promite să înlăture clișee solid înrădăcinate, dar, de fapt, le confirmă pe unele vechi și propune altele noi”. Anecdotic, conținutistic, așa este, dar prin simplitatea narațiunii, prin cadre de o intensitate uneori misterioasă, autorul filmului recuperează, totuși, pe alocuri, o anumită clasicitate deloc străină de Mozart și de comentariul biografic ce i se dedică.

Înainte de-a ajunge la cele două „vîrfuri” ale filmografiei mozartiene — *Don Giovanni* și *Flautul fermecat* — , citeva cuvinte merită să fie cheltuite pe seama prezenței spiritului mozartian în opera unuia dintre cei mai importanți autori ai Noului film german, Werner Herzog. E vorba, întîi, de experimentatul *Fata morgana*, originală „prospecție a terenului”, cum îl definește autorul, plasată în Africa și împărțită în trei secțiuni : „Die Schöpfung”, „Das Paradies” și „Das goldene Zeitalter”. Muzica primei părți, „Creația” — alături de a aceea a lui Händel și a complexului pop Blind-Faith — aparține lui Mozart, prin *Krönungsmesse*. Dar *Fata morgana* se prelungește într-un alt film al aceluiași Herzog, un film fascinant și poate unic : *Jeder für sich und Gott gegen alle* (sau *Kaspar Hauser*), 1974, considerat de critică drept primul film „german”, cu „adevărat” german al lui Herzog. E vorba de legenda lui Kaspar Hauser, crescut ca o sălbăticiune într-o groapă de pivniță pînă în 1828 cînd, la vîrsta de 16 ani, e adus și abandonat într-o piață din Nürnberg : va muri, înjunghiat, peste cinci ani, răstimp în care trăiește o densă parabolă a educației minții și inimii, ajungînd pînă la urmă să așeze deasupra tuturor experiențelor muzica : „Simt tare în piept, muzica !”.

Pe patul de moarte, Kaspar are un vis sau o viziune, intru totul aidoma unui episod semnificativ din *Fata morgana*: călăuza oarbă a unei caravane în deșert găsește drumul cel drept după gustul nisipului, în timp ce văzătorii cu compasurile și busolele lor șovăie și se pierd. Simultan, Kaspar are revelația cifrului care-i dezleagă suferința surdă și necunoscută a sufletului: „Dies Bildnis ist bezauhernd schön / Wie ich noch keines je gesehn / Ich fühl es, wie die Götterbild / Mein Herz mit neuer Regung füllt / Soll die Empfindung Liebe sein?“, citează Herzog din celebra *Bildnisarie* a lui Tamino din *Zauberflöte*. Într-adevăr, așa cum a remarcat, în primul rînd, critica literară europeană, dragostea e sentimentul dominant al libretului lui Emanuel Schikaneder (Papageno, la premiera absolută din septembrie 1791) și bineînțeles al operei lui Mozart: dragostea e un cuvînt repetat de fiecare dintre personaje; ea, dragostea, ascultînd de legile naturii, ne permite să atingem pragul lăcașului în care sălășluiește divinitatea.

Motivul acesta, al dragostei revelate, e prezent, încă din 1967, în *Ora lupului* de Ingmar Bergman, unde autorul, recurgînd la „spectacolul în spectacol” ca la o oglindă sfărîmată, își determină eroul, Lindhorst, să citeze unul dintre momentele cele mai înalte ale *Flautului fermecat*: acela în care Tamino încearcă să pătrundă în castel spre a o elibera pe femeia iubită, Pamina, iar bătrînul sacerdot, ivit în poarta la care tinărul a bătut, îl respinge, făgăduindu-i că va putea să se întoarcă atunci cînd „mina prieteniei îl va conduce la sanctuar pentru o unire veșnică”. „O, noapte veșnică — imploră Tamino — cînd ai să te risipești? cînd o să poată ochii mei să revadă lumina?”. Un cor nevăzut, misterios, îi răspunde dinăuntru: „Cîrînd, tinere, cît de cîrînd, sau niciodată!”. În *Ora lupului* — ca și în *Persona* și în *Rușinea*, cu care alcătuiește o trilogie avînd-o în centru pe Liv Ullmann — meditație asupra situației artistului în raport cu lumea înconjurătoare și cu propriul univers intim, alternativele nu sînt consolatoare: artistul poate alege doar între frica mediocrității și autodistrugere. Spiritul mozartian a rămas foarte departe: talismanele nu mai funcționează.

Dimpotrivă, cu abila punere în imagini cinematografice a *Flautului fermecat*, ca film-operă, în 1975, concepția despre om a lui Bergman apare modificată, aproape răsturnată. Poetica bergmaniană schițată în *Adultera*, aprofundată în *Strigăte și șoapte*, limpezită în *Scene de viață conjugală*, face loc și în *Flautul fermecat* unui „optimism nou”, subliniază absența „cotidianului” și alunecarea spre miraculos, spre basm. De fapt, Bergman propune în această versiune filmică a *Flautului* — opera poate cea mai senină a cineastului suedez — un aspect inedit al gîndirii și practicii sale din anii '70: realitatea pe care o dorim, nu cea care există. Perechea bărbat-femeie e văzută, și ea, de data aceasta, așa cum autorul ar vrea să fie: reprezentarea devine, astfel, simbolică, după cum simbolic e și triumful perechii asupra tenebrei nopții. Demonicele fantasme care-l impresurau pe pictorul Johan din *Ora lupului* s-au teșit, s-au făcut mai umane și tocmai de aceea mai primejdioase, dar și mai ușor de biruit: exemplară, în acest sens, e scena — dintre cele mai elevate ale filmului — în care Regina nopții îi cere Paminei să-l ucidă pe Sarastro. Ipostaza „simbolică” a unei atare reprezentări și a unui atare triumf — simțită ca un efort dureros al inițierii — e subliniată de Bergman printr-o emoționată ironie a „spectacolului în spectacol”: mai ales, pasajele care îi prezintă pe actorii protagoniști în timpul pauzei dintre actul I și II, fetița spectatoare, laitmotiv al întregului film, al cărei prim-plan intrerupe și „comentează” acțiunea, distanțînd-o critic și recuperînd-o din punct de vedere uman, chipurile și privirile spectatorilor care „umplu” ecranul în timpul uverturii și care încetează să fie anonimi pentru noi, spectatori la rîndul nostru. Astfel, Bergman traduce și actualizează, interpretează prin sensibilitatea modernă a artei lui Mozart. Un fragment din *Lanterna magică*, autobiografia bergmaniană publicată în 1987, aduce un plus de clarificare: „[...] Anna (e vorba de Anna Corëlli Vogler, o prietenă pianistă — n.n.) luă din bibliotecă partitura *Flautului fermecat*. I-am vorbit despre punerea în scenă pe care o visam și Anna căută coralul cîntat de cei doi Bărbați Înarmați cu sulite de foc. Sublinie ciudățenia faptului că Mozart catolicul a optat pentru scrierea unui coral inspirat de Bach spre a-și comunica mesajul său și al lui Schikaneder. Arată notele, spunînd: asta trebuie să fie chila, axa longitudinală a navei. E greu de pilotat *Flautul fermecat*. Fără chilă e imposibil. Coralul bachian e chila. Răsfoirăm paginile în sens invers ajungînd la vesela fugă a lui Papageno și a Paminei de la Monostat. Uite, îmi zise, arătînd cu degetul. Aici parvine, ca între paranteze, un alt mesaj: dragostea e cel mai bun lucru din viață. Dragostea ca semnificație tainică a vieții”.

Iată-ne ajunși, întru acestea, la cel mai recent efort de a da viață cinematografică altei capodopere mozartiene, poate chiar capodopera : *Don Giovanni*. Celor care îi cereau părerea despre muzicienii germani, Gioacchino Rossini le răspundea, cu gândul parcă la un elixir de viață lungă : „Poftim, eu iau Beethoven de două ori pe săptămână, de patru ori Haydn, Mozart în fiecare zi”. Iar pe partitura lui *Don Giovanni ossia il Dissoluto punito*, același Rossini scria cu propria mână : „sacra scriptura”, sfânta scriptură, contestându-l hotărît pe Beethoven — căruia i se recuncea o cestiță de filistin, „philiströser” — și pentru care această capodoperă era „frivolă”, „scandalasă” și „imorală”. Ca și pentru mulți spectatori ai premierei de la Viena, la Burgtheater, în mai 1788, iritați de titlul unei lucrări ce dădea senzația că libertinul, detractul Don Giovanni iese victorios din confruntarea finală — tragică și robustă, ce-i drept —, dar nu convingătoare în ceea ce privește condamnarea netă a răului de către muzician. Dimpotrivă, publicul premierei absolute de la Metické Divadlo din Praga — la 29 octombrie 1787 — a aplaudat entuziast spectacolul, acceptându-i și finalul italian, cel original adică, mai „solar”, prin care — după pieirea cinicului hoț de inimă în flăcările iadului — personajele rămase în viață își recapătă seninătatea, cîntînd „Să steie, dar, ăst fanfaron/ cu Proserpina și Pluton”, în timp ce marele erou Leporello, servitorul, un fel de Sancho Panza și dublet degenerat al lui Don Giovanni, se duce la han „să-și găsească un stăpin mai breaz”. Acestei dispute moraliste care i-a învrăjbit pînă astăzi pe realizatorii și exegeții reprezentațiilor lui *Don Giovanni* i s-a adăugat — din păcate, la fel de actuală — și ezitarea legată de definirea și tratarea genului : tragedie sau comedie, echivocul plecînd de la însăși lunecoasa indicație a libretistului, Lorenzo Da Ponte : „dramma giocoso”, dramă veselă. Au venit, apoi, să se suprapună acestei dileme, contribuțiile filozofilor și ale poeților — Goethe, Kierkegaard, de pildă — la o mai fină aproximare a mitului donjuanesc. În eseu *Eroticul în muzică*, Sören Kierkegaard consideră că geneza mitului andaluz, prin excelență mediteranean, al „soarelui îndoliat”, are loc înăuntrul creștinismului și de-a lungul evului de mijloc, ca expresie a unei societăți în decădere. Pentru Kierkegaard, Don Juan exprimă însăși ideea de muzică, iar muzica înseamnă demoniacul; și dacă Faust, „fratele său geamăn”, este simbolul demoniacului spiritual, Don Juan se cuvine a fi considerat simbolul demoniacului senzual. Oricum, concluzia aproape unanimă a cercetătorilor e că Don Giovanni rămîne un personaj de făurit, de plămădit, un personaj în căutare de autor, ca la Pirandello. Aceeași deschidere și tendință sînt oferite de capodopera mozartiană, unde semnul distinctiv al personajului central este *bucuria* (de unde *giocosu*-ul lui Da Ponte), cu încărcătura ei vitală, între ris și crimă, între plăcerea strînsă în chingile simțurilor și durere. Dar marea idee a lui Mozart — serie unul dintre cei mai avizați comparatiști europeni, Giovanni Macchia — a fost aceea de a-i trata pe libertin și pe „bătrînul ingimfat”, Comandorul, ca pe două forțe așezate pe același plan. Provizoriul ocupă același spațiu ca și ceea ce e grav și etern. Plecînd de la „frivolul” și de la „scandalosul” denunțate de Beethoven, *Don Giovanni* tatonează teribilul și demoniacul, îmbrăcate în „trista tandrețe” admirată de Stendhal. În orice caz, puține opere se pretează la lecturi atît de diverse, mereu altele, *Don Giovanni* dovedindu-se un fenomen teatral în continuă devenire. Am insistat asupra acestor aspecte tocmai în sensul considerațiilor de la începutul comunicării mele : realizarea unei biografii prin operă, restituirea cinematografică a figurii unui geniu prin înseși creațiile acestuia. Curios, în istoricul celor două premiere — a operei tragice și a filmului — există analogii încrucișate : dacă drama voioasă a lui Mozart nu se naște dintr-o inițiativă a compozitorului, ci din comanda unuia dintre gestionarii operei italiene de la Praga, Pasquale Bondini, entuziasmat de succesul precedentului contract, *Nunta lui Figaro*, filmul *Don Giovanni* din 1979 se datorează inițiativei lui Rolf Liebermann, suprintendentul Operei din Paris; dacă abatele Lorenzo Da Ponte amină predarea libretului fiindcă mai avea de satisfăcut o obligație, față de cine credeți ?, față de Antonio Salieri, pentru *Azur, regele Ormuzului*, după „păcatul teatral” *Tarare* al lui Beaumarchais (pe genericul filmului apare un colaborator — pare-se — util, Frantz Salieri, animator al companiei de travestiți „La Grande Eugène”). În schimb, dacă Da Ponte și Mozart au transformat nevoia în virtute, renunțînd la „inutilul personaj al doamnei Ximena”, pentru că trupa de la Praga nu dispunea decît de trei cîntărețe, producătorul filmului a avut posibilitatea să alcătuiască o distribuție pe cît de multinațională, pe atît de neomogenă — o veritabilă „zeffirelliadă duminicală” s-ar putea zice —, în care interpretul lui Masetto nu a mai fost nevoit să cînte și partitura Comandorului, ca la premiera din 1787. Dar nu doar fixarea distribuției cosmopolite s-a produs în deplină libertate, ci și aceea a dirijo-

rului, în personajul lui Lorin Maazel, care imprimase în 1978 un disc CBS cu bolognezul Ruggero Raimondi în rolul protagonist. Nu e superfluu, cred, să ne aducem aminte că discul cel mai valoros cu *Don Giovanni* e, fără îndoială, cel dirijat de „mozartianul istoric” Bruno Walter, în rolul titular apărind Ezio Pinza, considerat cel mai bun Don Giovanni din ultimii 50 de ani. Dacă Joseph Losey, autorul filmului, ar fi căutat suprema expresie muzicală a capodoperei, poate că ar fi recurs tocmai la acest disc, din 1937, și ar fi optat pentru actori de film, oricum mai eficienți decît cîntăreții distribuiți de el (Și fiindcă a venit vorba de dirijori, prima reprezentație a lui *Don Giovanni* nu a avut un șef de orchestră, căci pe vremea aceea nu exista această funcție, încredințată practic primului violonist; Forman, dacă s-ar fi documentat mai riguros pentru *Amadeus*, nu l-ar fi înfățișat pe Mozart dirijind cu foc chiar uvertura la *Don Giovanni*, ci l-ar fi lăsat — cum cerea tradiția — să acompanieze recitativele la clavicembalo).

Dar să vedem ce și cît a izbutit regizorul Joseph Losey să realizeze din ceea ce și-a propus inițial: „Vreau să fac un film veritabil, articulat pe un limbaj specific, desfășurat în decoruri adevărate, cu personaje interpretînd o poveste reală”. Declarație vagă, nu tocmai strictă în folosirea termenilor. Totuși, regizorul a avut o intuiție absolut lăudabilă, prin alegerea unui loc de filmare ieșit din comun: lângă Vicenza, în Italia, vila „La Rotonda”, construită de Andrea Palladio, cel care a transformat arhitectura clasică prin accente venetiene. Vila e din 1550, dar la 22 septembrie 1786 (cu un an înainte de premiera absolută a lui *Don Giovanni*), Goethe se oprește în fața ei și notează: „Azi am vizitat o vilă splendidă numită «La Rotonda» [...] niciodată, poate, arta arhitecturală nu a atins un asemenea grad de magnificență”. Alegerea e revelatorie, deși edificiul e renascentist și zona geografică a Vicenței mai puțin mediteraneană, dar lui Mozart i se potrivește — ca scenografie „absolută” — căci el aparține tuturor timpurilor și tuturor locurilor. Pînă la urmă, însă, produsul finit al lui Losey e un hibrid, pentru că regizorul nu a fost în stare să obțină nici opera-operă, nici filmul-film și nu a rezolvat dificila problemă a trecerii de la un cod de reprezentare antinaturalistă, cum e melodrama lirică, la un cod bazat pe „efectul realului”, cum e cel cinematografic. Și, aș mai adăuga, Losey nu a rezolvat corect nici raportul dintre spațiu și timp — în filmul-operă —, chiar dacă nu a ajuns să comită gafele unui Francesco Rosi din *Carmen*. Dar, mai cu seamă, Losey și-a văduvit filmul de o linie ideologico-estetică limpede, de un ax tematic decis, deși a propus ca epigraf al peliculei o frază a lui Antonio Gramsci: „Vechiul moare și noul nu poate încă să se nască; în acest interregnum apare o mare varietate de simptome morbide”. De aceea, Losey se alătură cu greu grupului de cinești care, în anii '70, apelează la luminile secolului al XVIII-lea: Fellini (cu *Casanova*), Kubrick (cu *Barry Lindon*) și, așa cum am văzut, Bergman (cu *Flautul fermecat*). Cărui secol îi aparține *Don Giovanni* al lui Losey? Nici celui care îl face mai „optimist” și mai puțin „însingurat” pe Bergman; nici celui al „privirii înghețate a moralistului-libertin asupra morții Veneției”; nici celui al „amatorului luminat” în căutare de valori culturale sigure (mă refer la filmul lui Kubrick). Și nici — să mi se îngăduie cuprinderea într-o aceeași viziune istorică a unui român — secolului invocat de Mateiu Caragiale în „Cele trei hagialicuri” din *Crai de Curtea Veche*: „Cel mai frumos dintre veacuri, deși lipsit de măreție, veacul binecuvîntat, veacul cel din urmă al bunului plac și al bunului gust, pe scurt, veacul francez și mai presus de orice veacul voluptății, cînd pînă și în biserici heruvimilor le luaseră locul Cupidonii”; un veac în numele căruia „și noi am fost nebuni după muzică, ne-am războit pentru Rameau și Gluck și asemenea celor trei Crai ne-am închinat copilului care avea să fie Mozart!”. Asta e, cred: Losey nu s-a închinat, cum s-ar fi cuvenit, lui Mozart, fiu credincios al secolului său, al „veacului binecuvîntat!”.

Și fiindcă tot am introdus în discuție un român, aș încheia prin a remarcă o explicabilă palidă prezență a lui Mozart în coloana sonoră a filmului românesc: cunosc cu certitudine doar pasiunea lui Dan Pița pentru „cel mai mare geniu muzical al tuturor timpurilor, una dintre cele mai tulburătoare apariții din istoria tuturor artelor”. Au existat, pe de altă parte, și propuneri, sugestii în legătură cu implicarea lui Mozart într-un film românesc. Una dintre ele îmi aparține și e consemnată într-o carte din 1984. Plecînd de la concepția lui Luchino Visconti, după care autorul muzicii unei pelicule trebuie să fie contemporan cu acțiunea povestită și care a ales pentru *Senso*, evocare a unui episod din Risorgimento, *Trubadurul* lui Verdi; pentru *Ludwig* — bineînțeles, Wagner; pentru *Moarte la Veneția* — Mahler (doar cu 15 ani mai vîrstnic decît Thomas Mann) ș.a.m.d., scriam: „Și tocmai

în acest spirit (al lui Visconti) m-am gândit — ca la un film visat ! — că într-un posibil, auspicabil *Iobagii*, după nuvela lui Pavel Dan, muzica ar putea/trebui, cred, să fie de ... Mozart ! Pentru că Mozart se afla la Viena în timpul audiențelor lui Horea la împărat, și apoi, ce alt contrapunct istoric mai revelator decât povestea răscoalei unor moți zdrențăroși pe fundalul (senin ?) al compozițiilor mozartiene ? ! Oare Horea, pentru noi, urmașii, nu merită un recviem de Mozart ? În viziunea, mai exact în « audiția » mea interioară, numai finalul *Iobagilor* ar ieși din această orbită sonoră, auzindu-se în el — așa cum în *Deutschland in Herbst* se aude, la intervale, imnul național, compus de Haydn, și tot ca acolo, cîntat de un ansamblu instrumental de cameră, cu violoncelul solist — premonitoriu, anticipativ, răscumpărător (nu răzbunător), *Deșteaptă-te române*, repet, în transcriere pentru un cvartet de coarde, cu leitmotivul intonat, grav, de violoncel [...]". Evident, sugestia nu a fost luată în seamă, ba chiar a stîrnit nedumeriri. Probabil că și Amadeus ar fi ris de ea, dar lui Mozart, cred, i-ar fi plăcut : un recviem pentru Horea, un Necunoscut și el ...

STUDII

CREAȚIA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ DE TRADIȚIE BIZANTINĂ DIN SECOLELE XV—XVI

de TITUS MOISĂSCU

I. EVSTATIE PROTOPSALTUL PUTNEI

Una dintre renumitele ctitorii românești, care a jucat un rol important în dezvoltarea artei și culturii medievale în țările române, a fost Mănăstirea Putna, vechi locaș de închinare zidit în frumoasa Bucovină de cel mai strălucit voievod român, Ștefan cel Mare, în anii 1466—1469. Recucerind Chilia și Cetatea Albă (în 1465), Ștefan cel Mare a revenit la Suceava, hotărât să zidească o mănăstire, ca semn de mulțumire pentru biruința purtată împotriva tătarilor ce se infiltraseră pe pământul strămoșesc al Moldovei. Și astfel Putna a devenit cea dintâi ctitorie a lui Ștefan cel Mare, căreia voievodul român a hotărât să-i dea o mare strălucire, înzestrînd-o cu importante privilegii și hărâzind-o unei vieți spirituale înfloritoare. Încă din primii ani ai existenței sale, această mănăstire a devenit un centru important de cultură medievală, în care spiritualitatea românească s-a afirmat și s-a dezvoltat plenar, într-o polivalență nemaiîntîlnită pînă atunci în țările române. Aici au fost aduși de la Neamț copiiști de mare talent, demni urmași ai celebrului Gavril Uric, care au înființat o școală de caligrafi și miniaturiști de larg răsunset, dar și dieci, grămăticii, dascăli și psalți, ale căror nume au rămas înscrise în colofoane și în însemnări marginale pe manuscrisele ce au străbătut veacurile : călugărul Casian (*Psaltirea* din 1470), monahul Ghervasie (*Vechiul Testament* din 1475), ieromonahul Nicodim (*Tetraevanghelul* din 1473), diacul moldovean Trif (*Tetraevanghelul* din 1477), călugărul Paladie (*Tetraevanghelul* din 1488—1489), diaconul Teodor Mărișescu (*Tetraevanghelul* din 1493), ieromonahul Spiridon (*Tetraevanghelul* din 1502), monahul Filip (*Tetraevanghelul* din 1502) etc¹.

Arta scrierii manuscriselor — alături de celelalte arte specifice evului mediu românesc (muzica, pictura, arhitectura, sculptura, broderia, prelucrarea metalelor etc.) — s-a dezvoltat și a lăsat urme concrete la Putna, manifestîndu-se de cele mai multe ori într-un deplin anonim, dar și prin nemurirea numelui acestor minunați caligrafi în colofoanele codicelor pe care le-au lăsat posterității.

La rîndul ei, arta muzicii a cunoscut la Putna, încă din perioada înființării mănăstirii, o strălucită afirmare, consemnată într-o serie de manuscrise, pe filele cărora figurează neîndoios nume de psalți și copiiști români. Acestora le putem atribui nu numai arta alcătuirii și scrierii de manuscrise ci chiar și pe aceea de creator de muzică, de compozitor. Să menționăm aici doar numele lui Evstatie Protopsaltul Putnei, care a scris două dintre cele mai importante manuscrise muzicale rămase de la Putna și cunoscute ca atare pînă acum : *Antologhionul din 1511* și *Antologhionul din 1515*, autor el

¹ *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*. Sub red. M. Berza, București, Editura

Academiilor Române, 1958.

însuși al unui număr important de cîntări. Și tot lui Evstatie i se datorează existența, la Putna, a unui centru muzical puternic, înființat și condus de el încă de la sfîrșitul secolului al XV-lea. Aici și-au manifestat măiestria artistică și alți psalți și copişti români, ca Dometian Vlahu, Theodosie Zotica, diaconul Macarie, ieromonahul Antonie și mulți alții rămași în anonimat. Iar faptul că de la Putna a rămas un fond compact de manuscrise, ce se derulează în timp pe o perioadă de mai bine de o sută de ani, și că aceste manuscrise au în structura și în grafia lor o unitate clar determinată, ne îndreptățește să recunoaștem existența, în acest centru de artă și cultură medievală românească, a unei școli muzicale, cu valențe și caracteristici pe care le presupune o astfel de instituție. Iată deci că sintagma „Școala muzicală de la Putna”, pe care o vehiculăm astăzi din ce în ce mai des, nu este o simplă figură stilistică, ci o realitate ce-și are acoperire documentară în filele manuscriselor rămase.

Dintre toate manuscrisele de muzică veche bizantină aflate în țara noastră, de un viu interes s-au bucurat cele cunoscute ca aparținînd Școlii muzicale de la Putna, asupra cărora muzicologi din România și din alte țări și-au îndreptat atenția în mod cu totul deosebit. Astfel, în ultimele decenii, în biblioteci și arhive din țară și străinătate au fost identificate mai multe manuscrise de muzică veche bizantină din secolele XV—XVI, rod al strădaniilor psalților compozitori și copişti de la Putna. Astăzi ne găsim în posesia unui număr de 11 codice muzicale, cuprinzînd numeroase creații, pe care le putem atribui, în cea mai mare parte, lui Evstatie Protopsaltul, și într-un număr mai redus lui Dometian Vlahu și Theodosie Zotica. Acești trei compozitori — ale căror nume figurează ca atare pe filele codicelor putnene — reprezintă singurele personalități muzicale românești, am putea spune profesioniste, din secolele XV—XVI, pe care le cunoaștem pînă astăzi. Creația lor este deci singura creație muzicală românească din această perioadă istorică, pe care trebuie s-o cunoaștem, s-o cercetăm și s-o înregistrăm ca atare. Nu ne este îngăduit, atunci cînd facem referiri la evul mediu românesc, să eludăm, din motive de necunoaștere sau de neînțelegere, această creație ce a străbătut veacurile, nealterată, pînă în zilele noastre. Fiind scrisă în notație neumatică neobizantină sau koukouzeliană — în sistema veche, cum i se mai spune — puțin cunoscută muzicienilor de astăzi, creația lui Evstatie și a celorlalți compozitori putneni se cere transcrisă în notație liniară, chiar dacă această operație este improprie și cu un vădit caracter convențional.

Pentru o mai corectă și rapidă identificare, și într-o prezumtivă ordine cronologică, cele 11 manuscrise muzicale de la Putna cunoscute pînă acum, cu siglele lor, sînt următoarele :

1. *P/II* — Partea a doua a ms. nr. 56/544/576 I din biblioteca Mănăstirii Putna : f. 85—160^v — un Stihirar scris de un copist anonim în secolul al XV-lea².

2. *M 350* — ms. nr. 350, fondul Sciukin, din Biblioteca Muzeului de Stat de Istorie din Moscova — un Antologhion scris de Evstatie Protopsaltul Putnei și datat 1511. În cuprinsul acestui codice includem și manuscrisul cunoscut cu sigla *L*, constituit din cele 14 file rupte din *M 350* și păstrate în Biblioteca Academiei de Științe din Leningrad (BAN), fondul Iațimirskii, și înregistrate la nr. 13/3/16, scrise tot de Evstatie Protopsaltul și datate, de asemenea, 1511³.

3. *M 1 102* — ms. nr. 1 102 din Biblioteca Muzeului de Stat de Istorie din Moscova, fondul Sinodal — un Antologhion scris de Evstatie Protopsaltul Putnei și datat 1515⁴.

4. *P/I* — Prima parte a ms. nr. 56/544/576 I din Biblioteca Mănăstirii Putna : f. 1—84^v — un Antologhion scris de un copist anonim în primul pătrar al secolului al XVI-lea (cca 1520)⁵.

² Manuscrisul nr. 56/544/576 I de la mănăstirea Putna. *Antologhion* [P/I și P/II], ed. îngrijită, prefată și adnotată de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu și Titus Moisescu, București, Editura muzicală, 1980 („Izvoare ale muzicii românești”, vol. III, *Documenta*, „Școala muzicală de la Putna”); Ms. nr. 56/544/576 I. P II. *Stihirar*, transcrieri în notație liniară de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu, Titus Moisescu, București, Editura muzicală, 1984 („Izvoare ale muzicii românești”, vol. III B, *Transcripta*, „Școala muzicală de la Putna”).

³ *Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei*, ed. îngrijită și adnotată de Gheorghe Ciobanu și Marin Ionescu. Prefață și studiu introductiv de Gheorghe Ciobanu, București, Editura muzicală, 1983 („Izvoare ale muzicii românești”, vol. V, *Documenta*); a se vedea și Anne E. Pennington,

Muzica în Moldova medievală. Secolul al XVI-lea. Music in Medieval Moldavia. 16 th Century. Cu un eseu de D. Conomos, ed. îngrijită de Titus Moisescu; trad. din lb. engleză de Constantin Stih-Boos, București, Editura muzicală, 1985; Dimitri E. Conomos, *Mănăstirea Putna și tradiția muzicală a Moldovei în secolul al XVI-lea. The Monastery of Putna and the Musical Tradition of Moldavia in the Sixteenth Century*, în vol. Anne E. Pennington, *op. cit.*, p. 221—267.

⁴ Titus Moisescu, *Nouveaux documents sur la musique médiévale roumaine : „L'Anthologion de 1515 d'Evstatie de Putna”* (*M 1 102*), în *Revue roumaine d'histoire de l'art, série Théâtre, Musique, Cinéma*, tome XXIII, 1986.

⁵ Manuscrisul nr. 56/544/576 I de la mănăstirea Putna. *Antologhion* [P/I] ...

5. *Lm. 258* — ms. nr. 258 din Biblioteca Mănăstirii Leimonos, din insula Lesbos, Grecia, cunoscut și sub numele de „Manuscrisul de la Dobrovăț” — un Antologhion scris de diaconul Macarie și datat 1527⁶.

6. *I* — ms. grec nr. I—26 din Biblioteca Centrală Universitară „Mihai Eminescu” din Iași — un Antologhion scris de Antonie Ieromonahul, cîntăreț în Mănăstirea Putna, datat 1545⁷.

7. *B 283* — ms. slav nr. 283 din Biblioteca Academiei Române, București — un Antologhion scris de un copist anonim în cel de-al doilea sau al treilea pătrar al secolului al XVI-lea⁸.

8. *B 284* — ms. slav nr. 284 din Biblioteca Academiei Române, București — un Antologhion scris de un copist anonim în cel de-al doilea sau al treilea pătrar al secolului al XVI-lea⁹.

9. *D* — ms. nr. 1886 din Biblioteca Mănăstirii Dragomirna — un Antologhion scris de un copist anonim în cel de-al doilea sau al treilea pătrar al secolului al XVI-lea¹⁰.

10. *S* — ms. nr. 816 din Muzeul de Istorie și Arheologie Bisericească din Sofia, Bulgaria — un Antologhion scris de un copist anonim în cel de-al doilea sau al treilea pătrar al secolului al XVI-lea¹¹.

11. *Lz. 12* — ms. slav nr. 12 din Biblioteca Universității din Leipzig, Germania — un Antologhion scris de un copist anonim în cel de-al treilea pătrar al secolului al XVI-lea (ante 1570)¹².

În anul 1882, slavistul Emil Kaluzniacki a vizitat Mănăstirea Putna, unde, după cum a menționat el însuși¹³, „a găsit, sub nr. 576, un Irnologhion greco-slav scris de călugărul Evstatie între anii 1511—1515, constind din șase volume inegale și care, la prima vedere, păreau să nu prezinte nimic deosebit, în afara notelor de cînt bisericesc folosite și azi în mănăstirile românești”. Din aceste șase volume, doar două ne sînt cunoscute astăzi, și anume cele două Antologhioane păstrate în biblioteca Muzeului de Stat de Istorie din Moscova: *M 350* și *M 1 102*, adică primul și ultimul volum din seria de șase codice semnalate de Kaluzniacki. S-ar putea deci ca într-un viitor mai mult sau mai puțin îndepărtat, să putem identifica, în țară sau în străinătate, și alte codice scrise de Evstatie în perioada enunțată de Emil Kaluzniacki. Însă cel mai important dintre aceste două codice rămîne *M 350*, în care Evstatie a inclus cea mai mare parte a creației sale. De aceea, referirile noastre la acest codice vor căpăta proporțiile și caracterul unor mărturii biografice, suplinind alte amănunte privind viața și activitatea acestui protopsalt pe care încă nu le putem stabili; rămîne deci ca în viitor să amplificăm cercetările noastre în această direcție, spre a ne putea cunoaște cît mai bine înaintașii.



Despre Evstatie Protopsaltul Putnei deținem foarte puține date biografice; chiar și acestea, puține cîte sînt, se rezumă la cele citeva însemnări pe care el însuși le-a notat în cele două codice ce-i aparțin. În schimb, avem posibilitatea să ne referim la creația sa, pe care am identificat-o în cele două Antologhioane scrise de el însuși în anii 1511 și 1515 (*M 350* și *M 1 102*), precum și în toate celelalte manuscrise putnene — cu excepția *Ms. P/II* — care conțin cîntări compuse de Evstatie¹⁴.

⁶ Titus Moisescu, *Anciens codex musicaux roumains: „Le manuscrit de Dobrovăț” (Ms. 258/Leimonos)*, în *Revue roumaine d'histoire de l'art, série Théâtre, Musique, Cinéma*, tome XXIV, Bucarest, 1987; a se vedea și Anne E. Pennington, *op. cit.*

⁷ *Manuscrisul nr. I — 26/Iași. Antologhion din Biblioteca centrală universitară „Mihai Eminescu” — Iași*, ed. îngrijită, prefăcută și adnotată de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu și Titus Moisescu, București, Editura muzicală, 1981 („Izvoare ale muzicii românești”, vol. IV, *Documenta*, „Școala muzicală de la Putna”); a se vedea și Anne E. Pennington, *op. cit.*

⁸ Titus Moisescu, *Anciens manuscrits musicaux roumains: „Le manuscrit B 283” de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine (B 283/BAR)*, în *Revue roumaine d'histoire de l'art, série Théâtre, Musique, Cinéma*, tome XXV, 1988; a se vedea și Anne E. Pennington, *op. cit.*

⁹ Titus Moisescu, *Manuscrisul B 284 din Biblioteca Academiei Române (Secolul al XVI-lea)*, în vol. Titus Moisescu, *Prolegomene bizantine, I, Muzică bizantină în manuscrise și carte veche românească*, București, Editura muzicală, 1985, p. 58—67; a se vedea și Anne E. Pennington, *op. cit.*

¹⁰ Titus Moisescu, *Antologhionul de la Dragomirna (Ms. 1886)*, în vol. Titus Moisescu, *Prolegomene bizantine...*, p. 44—57; a se vedea și Anne E. Pennington, *op. cit.*

¹¹ Titus Moisescu, *Un ancien manuscrit musical de Putna: „Ms. 816/S”*, în *Revue roumaine d'histoire de l'art, série*

Théâtre, Musique, Cinéma, tome XXVII, 1990; a se vedea și Anne E. Pennington, *op. cit.*

¹² *Manuscrisul nr. 12/Leipzig. Antologhion*, ed. îngrijită, prefăcută și adnotată de Titus Moisescu, București, Editura muzicală, 1985 („Izvoare ale muzicii românești”, vol. VI, *Monumenta*, „Școala muzicală de la Putna”); a se vedea și Anne E. Pennington, *op. cit.*

¹³ Emil Kaluzniacki, *Beiträge zur älteren geheimschrift der Slaven*, Viena, 1883; idem, *Contribuții privind scrierea secretă mai veche a slavilor*, în vol. Corneliu Buescu, *Scrisori și adnotări despre muzica românească veche*, trad. din lb. germană de Philomena Oșanu, I, București, Editura muzicală, 1985, p. 42—65 („Izvoare ale muzicii românești”, vol. X).

¹⁴ Faptul că 10 codice putnene conțin cîntări de Evstatie constituie un semn distinctiv pentru aceste manuscrise. De aceea le-am atribuit acestora și genericul Școlii muzicale de la Putna. Cît privește *Ms. P/II*, acesta nu putea să cuprindă cîntări de Evstatie, deoarece îi era premergător, codicele fiind scris în secolul al XV-lea. În schimb, în *M 1 102*, Evstatie a inclus numeroase stihiri din *P/II*, fapt ce ne-a și determinat să-l încadrăm pe acesta, cronologic, ca primul manuscris ce a făcut parte din zestrul spirituală a Școlii muzicale de la Putna. Iar faptul că muzica lui Evstatie s-a bucurat de o astfel de proliferare, pe o perioadă de timp atât de mare, înseamnă că acest protopsalt a avut un rol determinant în existența Școlii muzicale de la Putna.

La începutul secolului al XVI-lea, Evstatie se afla la Putna, ca protopsalt al acestei mănăstiri: „[...] Protopsaltul acestei Mănăstiri Putna, Evstatie, a scris această carte de cântări [...] în anul 7019, la 11 iunie” (7019—5508 = 1511), astfel își descoperă identitatea, profesia, activitatea și perioada de timp în care a scris codicele cunoscut sub sigla *M 350* (f. 158, p. 343). (Cînd și de unde a venit la Putna, nu știm, bănuim doar că se găsea aici încă din secolul al XV-lea, de la sfîrșitul acestui veac, adus probabil de la Mănăstirea Neamț de Ioasaf, cel dintîi egumen al Putnei. După cum nu avem cunoștință nici despre educația și instrucția sa, unde și cînd s-a format ca protopsalt, compozitor și copist de codice muzicale. Anne E. Pennington îl descrie totuși, în ciuda puținătății informației de care dispunea¹⁵, ca pe „una dintre cele mai remarcabile figuri din viața culturală a Moldovei timpului său”. Deși pînă atunci îi erau cunoscute doar două manuscrise scrise de el¹⁶, „chiar și numai acestea ne pot da o anumită idee de ceea ce fusese omul: un scrib foarte competent, cu un gust pentru efecte decorative; inventatorul a două scrieri cifrate și utilizatorul ingenios al altora; un maestru de cor și un cîntăreț de strună; compozitorul unui mare număr de cîntări cu texte atît grecești, cît și slavone, care erau interpretate evident la Putna, cel puțin pînă pe la mijlocul secolului al XVI-lea”.

În ultimele două decenii — atît în țară, cît și în străinătate — s-au scris multe pagini referitoare la Școala muzicală de la Putna, în general, și la Evstatie, în mod special. Au fost prezentate toate cele 11 codice muzicale putnene, în diverse studii și în ediții de Monumenta și, parțial, de Transcripta, iar cîntările cuprinse în aceste manuscrise au fost înregistrate într-un *Catalog*¹⁷ analitic, astfel încît evidența muzicii bizantine și de tradiție bizantină care a circulat în țările române, în această perioadă istorică (secolele XV—XVI), a fost corect stabilită și, odată cu ea, și creația lui Evstatie. Mai puține referiri s-au făcut la muzica propriu-zisă a compozitorilor putneni — Evstatie Protopsaltul, Dometian Vlahu și Theodosie Zotica — fie din pricina faptului că această muzică a fost notată într-o semiografie mai puțin cunoscută de muzicologi, fie din cauză că ea a fost răsîndită în 11 manuscrise ce au intrat în circuitul cercetării pe rînd și într-un timp destul de îndelungat (1964—1989). Acum ne aflăm în situația de a elimina ambele cauze: creația muzicală atribuită celor trei compozitori români a fost tipărită în ediții de Monumenta și transcrisă în notație liniară¹⁸, astfel încît ea va putea fi supusă în întregime exegezei muzicologice. Această exegeză însă trebuie să se concentreze asupra cîtorva idei de mare interes pentru muzicologia universală și românească, și anume: care este contribuția muzicienilor români din secolele XV—XVIII la dezvoltarea muzicii bizantine și de tradiție bizantină pe teritoriul țărilor române; de asemenea, care sînt caracteristicile acestei muzici create de psalții români în contextul epocii imediat următoare dezmembrării Imperiului bizantin, deci „Byzance après Byzance”, și în ce măsură această muzică a constituit un element evolutiv în dezvoltarea artei muzicale bizantine; dacă și cum a influențat această muzică creația epocilor viitoare (secolele XVII—XVIII) și chiar noua muzică Chrysanthică.

Cît privește dimensiunile de copist de codice muzicale, de literat, cunoscător al celor două limbi — greaca și vechea slavonă bisericească — pe care Evstatie le-a minuit cu dezinvoltură sub neumele muzicale, au fost scrise studii pertinente, ce stau mărturie interesului stîrnit de acest protopsalt român în rîndul muzicologilor¹⁹.

Dar însușirea care a suscitat un mare interes și a determinat cele dintîi cercetări asupra operei lui Evstatie a fost aceea de *criptolog*, de creator și minuitor al unor scrieri secrete, prin care muzicianul și-a adnotat primul său manuscris, *M 350* (1511). Încă din anul 1883 a apărut prima lucrare²⁰ destinată identificării și descifrării criptogramelor create de Evstatie, operă a slavistului Emil Kaluzniacki,

¹⁵ Anne E. Pennington, *op. cit.*, p. 100—101 și 140—141.

¹⁶ Cele două manuscrise la care se referă Anne E. Pennington sînt: *Sciukin 350* și *L*, care, împreună, formează unul singur: *M 350*. În anul 1973, cînd Anne E. Pennington a scris acest studiu, celălalt codice al lui Evstatie, *M 1 102* (1515), nu-l era cunoscut, acesta fiind identificat mult mai tîrziu, deși într-un anumit mod ea luase cunoștință de existența acestui *M 1 102* din însemnarea lui Emil Kaluzniacki din 1883; a se vedea studiul nostru menționat supra, nota 4.

¹⁷ Titus Moisescu și Marin Ionescu, *Catalogul manuscriselor muzicale de la Putna* (București, 1986), ms. dact. aflat în Bibl. Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, nr. inv. 23 253.

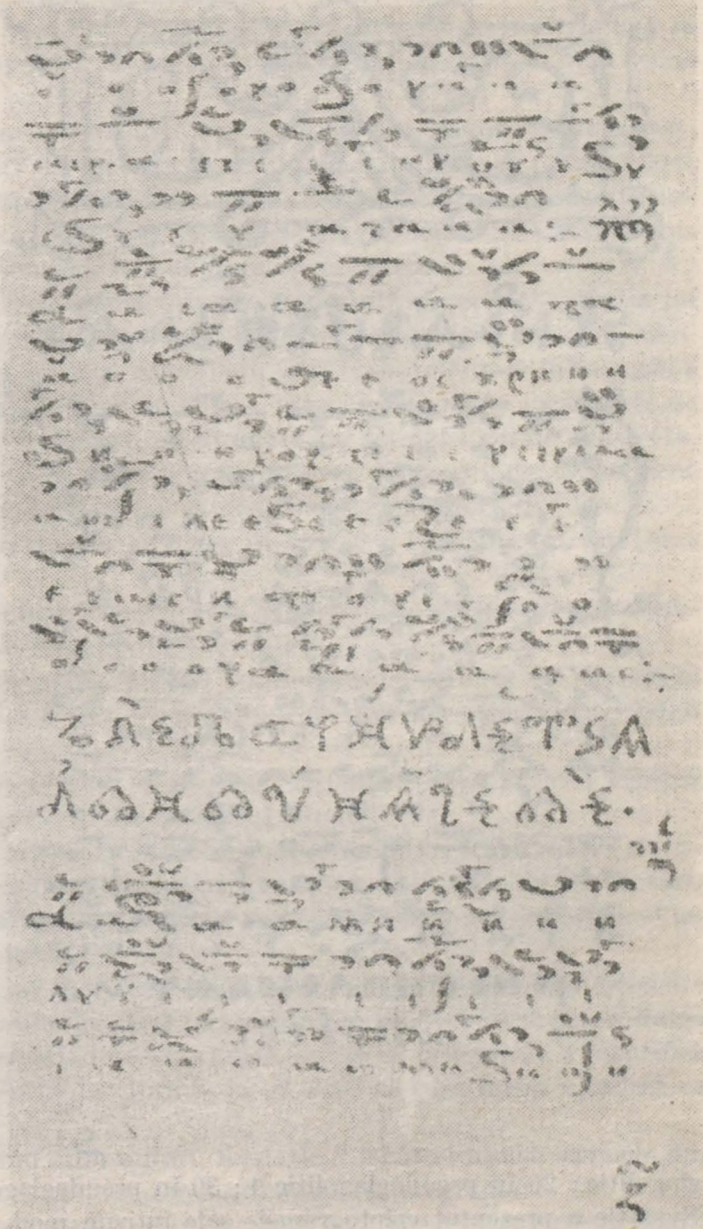
¹⁸ Creația muzicală românească de tradiție bizantină din secolele XV—XVI: Evstatie Protopsaltul Putnei, Dometian

Vlahu, Theodosie Zotica, transcrieri în notație liniară de Titus Moisescu și Marin Ionescu (București, 1989), ms. dact. aflat în Bibl. Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, nr. inv. 23 701. Cîteva dintre aceste cîntări au fost publicate de Titus Moisescu în *Muzica* (din București), nr. 2, 3 și 4 din anul 1991 și în *Revue roumaine d'histoire de l'art, série Théâtre, Musique, Cinéma*, tome XXVIII, 1991.

¹⁹ Anne E. Pennington, *op. cit.*, p. 100—143 și 144—185; R. Pava, *Cartea de cîntece a lui Evstatie de la Putna*, în *Studii și materiale de istorie medie*, V, 1962, p. 335—347; *Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei*, supra, nota 3; Titus Moisescu, *Un ancian manuscris musical de Putna*: „Ms. 816/S”, supra, nota 11.

²⁰ Emil Kaluzniacki, *op. cit.*

Fig. 1. — M 350 — f. 40 (85): „Aici încep Aleluiaele”
(cu alfabet pseudoglagolitic 1. De reținut aici, ca și
la f. 105, articolul hotărât plural, specific limbii române).



una dintre cele mai autorizate personalități în acest domeniu. I-a urmat, în anul 1901, A. I. Iațimirskii, într-o lucrare asemănătoare ²¹, dar mai puțin organizată și mai puțin clară ca precedenta. Abia în anul 1962, R. Pava publică, la noi, un studiu în care se referă și la limbajul criptic al lui Evstatie ²². Iar Anne E. Pennington nu scapă din vedere, așa cum era de așteptat, „Evstatie's Ciphers” din M 350, asupra cărora face referiri pertinente ²³. Un tabel complet al alfabetelor folosite de Evstatie și o transcriere a criptogramelor în vechea slavonă bisericească a publicat Marin Ionescu ²⁴, tabel la care ne vom referi și noi în precizările ce urmează.

Dacă istoria criptologiei a înregistrat cele câteva criptograme ale lui Geoffrey Chaucer (1340 — 1400), poet englez, autor al *Povestirilor din Canterbury*, pe care le-a inclus în lucrarea sa de astronomie *A Treatise on the Astrolabe*, ar trebui ca în rindul celor care au desăvârșit domeniul să fie inclus și Evstatie Protopsaltul Putnei, cel care, în anul 1511, a creat nu mai puțin de 87 de criptograme, cu 108 combinații criptografice, în șapte alfabet: 17 în alfabetul taraberice; 11 în Greec Key; 10 în

²¹ A. I. Iațimirskii, *Șase articole despre scrierea slavă și rusă* [Moscova, 1901], în vol. Corneliu Buescu, *op. cit.*, p. 66 — 95.

²² R. Pava, *op. cit.*

²³ Anne E. Pennington, *op. cit.*, p. 148 — 153.

²⁴ Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei..., p. 498 — 503.

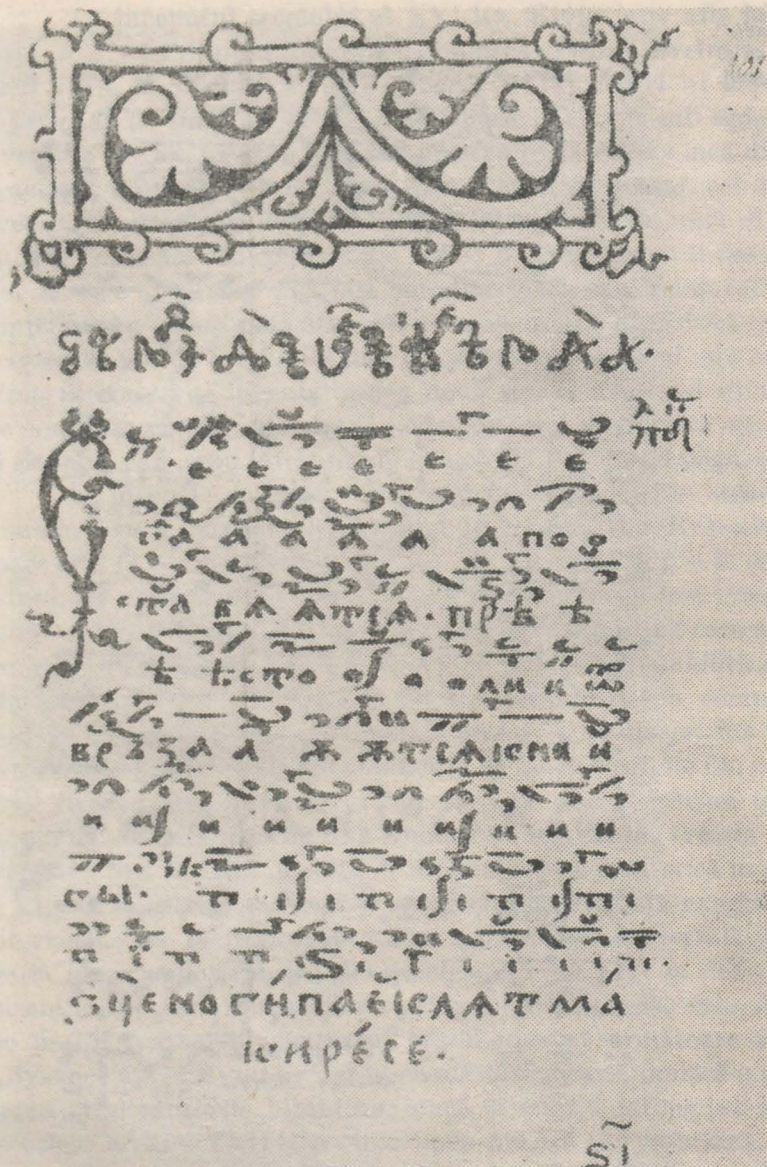


Fig. 2. — *M* 350 — f. 105 (233): sus, sub
chenar: „La Duminica lăsatului sec de carne”
(cu alfabet pseudoglagic 2); jos: „Aiei
incep kratimele” (cu alfabet taraberie).

glagolitic; 26 în pseudoglagic 1; 30 în pseudoglagic 2; 7 în numeric; 7 în alfabetul chirilic. Evstatie a prezentat criptogramele sale într-un mod variat, în combinații dintre cele mai surprinzătoare, ce au suscitat interes nu numai pentru descifrarea textului criptic propriu-zis, ci și pentru ingeniozitatea așezării acestuia în cele cinci tabele deosebit de interesante de la filele: 14^v din *L* (p. 28), 25^v (128), 58^v (132), 140^v (304) și 158 (343). În afara interesului criptic pe care-l suscită, aceste „cifre secrete” ne dezvăluie date biografice utile cunoașterii vieții și mai ales a operei lui Evstatie. Astfel, aflăm că cea mai mare parte a cîntărilor cuprinse în *M* 350 sînt creații proprii. Datorită textelor criptice am putut determina apartenența majorității cîntărilor din acest codex, în așa fel încît nu mai apare nici un dubiu în privința structurii interioare și de conținut a manuscrisului. Dacă ar fi posibile unele erori de atribuire, numai o cercetare comparată cu modelul original le-ar putea corecta. Iar dacă ținem seama de numeroasele adaptări melodice la particularitățile limbilor de cult folosite de Evstatie (greaca și slavona bisericească), aceste prezumtive erori nu sînt determinante și nici măcar esențiale.

Astfel, cîntările cuprinse în *M* 350 pot fi grupate — din punct de vedere al apartenenței lor — în patru categorii distincte, și anume:

I. Cîntările destinate oficiului Vecerniei (Anixandare, Makarios anēr, Prochimenul zilei—sîmbăta), scrise în incipitul codicelui (p. 2—27), la care Evstatie nu face nici un fel de mențiune de autor, deși Prochimenul era cunoscut ca fiind de Ioannēs Koukouzelēs (așa cum este menționat în *Lm.* 258 și I).

II. Cele trei Heruvici — de Korones, Agathon și Agallianos — (p. 90—103), la care Evstatie menționează în mod evident numele autorilor respectivi. Aceștia le putem adăuga și Heruvicul în ehlul 2 (p. 109—113), „luat din Asmatikon”, după cum în mod clar precizează Evstatie în nota scrisă cu alfabet cifrat (ps. gl. 2, tarab., Gr. Key) la p. 109.

III. Cele 11 cîntări de compozitori bizantini, cu text literar în vechea slavonă bisericească, tradus și adaptat de Evstatie pentru necesități de repertoriu, toate fiind grupate în p. 201—219, fără mențiunea de rigoare a autorului lor, cîntările fiind identificate de noi în alte codice putnene. Regretăm faptul că nu dispunem de manuscrise în cuprinsul cărora să figureze aceste cîntări în starea lor originală, spre a putea aprecia nivelul intervențiilor de adaptare ale lui Evstatie.

IV. Toate celelalte cîntări din *M 350*, după opinia noastră, reprezintă propriu-zis creația lui Evstatie Protopsaltul Putnei, așa după cum el însuși a precizat în diverse pagini ale manuscrisului. Asupra acestui grup de cîntări ne-am îndreptat atenția, cercetîndu-le și transcriindu-le în întregime în notație liniară, împreună cu Marin Ionescu, spre a putea fi mai lesne investigate și examinate de muzicologi, istoriografi, lingviști, paleografi și, eventual, interpretate de formații corale adecvate. Datorită arhaismului melodic, structurii ritmice variate și ornamentate — însușiri de un evident inedit — creația lui Evstatie poate suscita în mod evident și interesul compozitorilor.

În ce-l privește pe Evstatie ca autor al cîntărilor cuprinse în *M 350* și atribuite lui, am ținut seama de următoarele considerente :

A. În primul rînd de precizările lui Evstatie însuși asupra paternității creației sale, consemnate în cele trei criptograme din *M 350*, care ni s-au părut elocvente :

— *L* — f. 14^v (*M 350* — p. 28) — cu alfabet ps. glag. 1 : „Aici începe scrierea lui Evstatie, Protopsaltul Mănăstirii Putna, în zilele domnului nostru drept credincios și preacrestin, Ioan Bogdan voievod”²⁵.

— *M 350* — f. 140^v(304) — cu alfabetele ps. glag. 1, ps. glag. 2, tarab. și Gr. Key : „Acestea sînt scrierile lui Evstatie/ Gramatikia/ Siea ritoriea/ I siea vitiea / I filtele/”²⁶.

— *M 350* — f. 158 (343) — cu alfabet chirilic : „Această carte, aceste cîntări le cuprinde. / Protopsaltul Mănăstirii Putna, Evstatie, a scris această carte de cîntări, / ce cuprinde și propriile sale lucrări, în zilele domnului nostru credincios și preacrestin / Ioan Bogdan voievod și domn al țării Moldo-Vlahiei, în anul / șapte mii nouăsprezece, la 11 iunie”²⁷.

B. Multe cîntări din creația lui Evstatie au fost preluate de diverși copişti și incluse în celelalte codice putnene, fiind însoțite și de numele autorului lor, fapt ce a confirmat de fiecare dată paternitatea compozitorului asupra cîntărilor respective ; cercetînd aceste codice, am avut prilejul de a identifica și alte piese din creația protopsaltului de la Putna necuprinse în *M 350*, pe care le-am încadrat ca atare în Catalogul operelor sale.

C. Atunci cînd a preluat cîntări aparținînd altor autori, Evstatie a făcut el însuși, la unele din ele, precizările de rigoare, folosindu-se de fiecare dată de scrierea sa cifrată (criptograme) :

— *M 350* — f. 42^v (90) — cu alfabetele ps. glag. 2, glag., ps. glag. 1 : „Acest Heruvic este numit Korones”²⁸.

— *M 350* — f. 45^v(96) — cu alfabetele tarab., Gr. Key : „Acest Heruvic de Agathon a fost scris de demesnicul Evstatie de la Putna”²⁹.

— *M 350* — f. 46 (97) — cu alfabetul ps. glag. 2 : „Acest Heruvic este creația lui Agathon”³⁰.

— *M 350* — f. 47 (99) — cu alfabetul ps. glag. 2 : „Sfîrșitul lui Agathon”³¹.

— *M 350* — f. 47^v (100) — cu alfabetele tarab., Gr. Key, ps. glag. 2, ps. glag. 1 : „Facerea lui Agallianos”³².

— *L* — f. 6 (*M 350* — p. 109) — cu alfabetele ps. glag. 2, tarab., Gr. Key : „Acest Heruvic a fost luat din Asmatikon”³³.

D. În schimb, așa cum am arătat mai sus, pentru grupul de cîntări cuprinse între paginile 2—27, Evstatie nu a făcut nici o precizare de autor ; și nici pentru cele cuprinse între paginile 201 — 219

²⁵ Emil Kułuzniački, *op. cit.*, p. 17.

²⁶ *Ibidem*, p. 22.

²⁷ *Ibidem*, p. 23.

²⁸ *Ibidem*, p. 12.

²⁹ *Ibidem*, p. 9.

³⁰ *Ibidem*, p. 14.

³¹ *Ibidem*, p. 15.

³² *Ibidem*, p. 12.

³³ *Ibidem*, p. 14.

(cântări de compozitori bizantini, identificați în alte codice, al căror text literar a fost tradus de el în vechea slavonă bisericească, adaptându-le ca atare pentru necesități de repertoriu).

E. Caracteristici stilistice și de scriitură, specifice lui Evstatie, au întărit și determinat hotărîrea noastră de a-i atribui cântările în cuprinsul cărora aceste particularități deveneau frecvente :

— Apariția continuă a formulelor „palin” și „lege” în cadrul refrenului „Aliluia”, cu semnele distinctive de repetiție ;

— Apariția frecventă a unui scurt „tererem” înaintea refrenului, în special la Chinonice ;

— Treceri frecvente în alte ehuri, în combinații dintre cele mai variate, cu cadențări surprinzătoare, ale căror finale ni s-au părut a fi uneori de neînțeles ; prezența unor finale duble, adesea în concordanță cu relația directă la churile mediane ;

— Tendința compozitorului Evstatie de a se menține într-o structură melodică arhaic-recitativică, cu un mers treptat, fără salturi intervalice mari, aspre — o monodie continuă, asimetrică și nonrepetabilă.

— Structuri ritmice și cadențiale în deplină concordanță cu textul poetic al cântării.

— Formule melodico-ritmice specifice frecvente : formula parakalesma, formula homalon, formula heteron, formula oxeia, formula coboritoare apostrophos-aporrhoe etc.

F. Necesități de repertoriu pentru diverse oficii liturgice — mai cu seamă cu texte literare în vechea slavonă bisericească, preocupare evidentă a lui Evstatie în cuprinsul celor două codice pe care le-a scris (*M 350* și *M 1 102*) — ne-au oferit elemente de atribuire evidente, concretizate în intenția vădită a compozitorului de a pune la dispoziția psaltilor putneni anumite cântări mai importante în toate ehurile : Troparele Învierii, Prochimenenele zilei de la Vecernie, cântările de început ale Utreniei („Dumnezeu este Domnul”), Aleluiaarele, Heruvicele, Chinonicele, Stihirile serviciului funebru etc. Tot în această idee trebuie subliniată preocuparea lui Evstatie de a compune el însuși cântări (Stihiri) destinate unor sărbători locale : Sf. Ioan cel Nou de la Suceava (2 iunie), Cuvioasa Paraschiva (14 octombrie), ca și pentru acele sărbători ale căror cântări specifice, Antologhioanele grecești, nu le cuprind.

Alcătuind un catalog al cântărilor atribuite lui Evstatie — notate de el însuși în *M 350* și în *M 1 102*, sau identificate în alte codice putnene, cu specificația autorului lor — am putut totaliza un număr de **186 de cântări**, pe care le prezentăm în cele ce urmează, în ordine alfabetică, cu rubricile necesare identificării lor : incipitul textului cântării, ehul, circulația cântării, numărul de catalog, oficiul, adnotările.

CATALOGUL CREAȚIEI LUI EVSTATIE PROTOPSALTUL PUTNEI

Nr.	Incipitul textului cântării	Ehul	Circulația cântării	Catalog	Oficiul
1	2	3	4	5	6
1	"Αγνος, ἄγνος, ἄγνος Sfînt, sfînt, sfînt	1 pl.	M 350 — 65 ^v —66 (146—147)	2	Liturgie (Răspunsurile mari)
2	"Αγνος ὁ Θεός Sfînte Dumnezeu	2	M 350 — 38 ^v (82)	3	Liturgie (Trisaghion)
3	"Αγνος ὁ Θεός Sfînte Dumnezeu	4	M 350 — 35 ^v (72) P/I — 70	5	Utnie (Trisaghion după Doxologie)
4	"Αγνος ὁ Θεός Sfînte Dumnezeu	4	L — 4—4 ^v (M 350 — 73—74) P/I — 70 ^v —71	6	Utnie (Trisaghion după Doxologie)
5	"Αγνος ὁ Θεός Sfînte Dumnezeu	1 pl.	M 350 — 35—35 ^v (71—72)	7	Utnie (Trisaghion după Doxologie)
6	"Αγνος ὁ Θεός Sfînte Dumnezeu	2 pl.	M 350 — 35 ^v (72) P/I — 70—70 ^v	8	Utnie (Trisaghion după Doxologie)
7	"Αγνος ὁ Θεός Sfînte Dumnezeu	2 pl.	L — 4 (M 350—73)	9	Utnie (Trisaghion după Doxologie)

1	2	3	4	5	6
8	<u>Αἰνεῖτε τὸν Κύριον</u> Lăudați pe Domnul	1	M 350 — 81—81 ^v (177—178)	12	Liturghie (Chinonicul zilei — duminica : Ps. 148/1)
9	<u>Αἰνεῖτε τὸν Κύριον</u> Lăudați pe Domnul	2	M 350 — 82—83 (179—181)	19	Liturghie (Chinonicul zilei — duminica : Ps. 148/1)
10	<u>Αἰνεῖτε τὸν Κύριον</u> Lăudați pe Domnul	3	M 350 — 83 ^v —84 (182—183)	22	Liturghie (Chinonicul zilei — duminica : Ps. 148/1)
11	<u>Αἰνεῖτε τὸν Κύριον</u> Lăudați pe Domnul	4	M 350 — 85—85 ^v (185—186)	24	Liturghie (Chinonicul zilei — duminica : Ps. 148/1)
12	<u>Αἰνεῖτε τὸν Κύριον</u> Lăudați pe Domnul	1 pl.	M 350 — 86 ^v —87 ^v (188—190)	27	Liturghie (Chinonicul zilei — duminica : Ps. 148/1)
13	<u>Αἰνεῖτε τὸν Κύριον</u> Lăudați pe Domnul	1 pl.	M 350 — 101—102 (223—225)	28	Liturghie (Chinonicul zilei — duminica : Ps. 148/1).
14	<u>Αἰνεῖτε τὸν Κύριον</u> Lăudați pe Domnul	2 pl.	M 350 — 88 ^v —89 (192—193)	31	Liturghie (Chinonicul zilei — duminica : Ps. 148/1)
15	<u>Αἰνεῖτε τὸν Κύριον</u> Lăudați pe Domnul	3 pl.	M 350 — 90—90 ^v (195—198)	37	Liturghie (Chinonicul zilei — duminica : Ps. 148/1)
16	<u>Αἰνεῖτε τὸν Κύριον</u> Lăudați pe Domnul	4 pl.	M 350 — 91 ^v —92 (198—199)	42	Liturghie (Chinonicul zilei — duminica : Ps. 148/1)
17	<u>Ἀλληλοῦια</u> Aliluia	1	M 350 — 40—40 ^v (85—86)	50	Liturghie (după Apostol)
18	<u>Ἀλληλοῦια</u> Aliluia	1	M 350 — 40 ^v (86)	51	Liturghie (după Apostol)
19	<u>Ἀλληλοῦια</u> Aliluia	2	M 350 — 40 ^v —41 (86—87)	55	Liturghie (după Apostol)
20	<u>Ἀλληλοῦια</u> Aliluia	3	M 350 — 41 (87)	59	Liturghie (după Apostol)
21	<u>Ἀλληλοῦια</u> Aliluia	4	M 350 — 41 (87)	63	Liturghie (după Apostol)
22	<u>Ἀλληλοῦια</u> Aliluia	1 pl.	M 350 — 41 ^v (88) P/I — 71	68	Liturghie (după Apostol)
23	<u>Ἀλληλοῦια</u> Aliluia	1 pl.	M 350 — 41 ^v (88)	69	Liturghie (după Apostol)
24	<u>Ἀλληλοῦια</u> Aliluia	1 pl.	M 350 — 41 ^v (88)	70	Liturghie (după Apostol)
25	<u>Ἀλληλοῦια</u> Aliluia	2 pl. ne- nano	M 350 — 42 (89)	72	Liturghie (după Apostol)

1	2	3	4	5	6
26	<u>'Αλληλούια</u> Alluia	ne- nano	M 350 — 42 (89)	73	Liturghie (după Apostol)
27	<u>'Αλληλούια</u> Alluia	3 pl.	M 350 — 42—42 ^v (89—90)	75	Liturghie (după Apostol)
28	<u>'Αλληλούια</u> Alluia	4 pl.	M 350 — 42 ^v (90)	78	Liturghie (după Apostol)
29	<u>'Αλληλούια</u> Alluia	1	M 1102 — 54 ^v —55 Lm.258 — 198 ^v	52	Liturghie (după Apostol)
30	<u>'Αλληλούια</u> Alluia	2	M 1102 — 55—55 ^v	58	Liturghie (după Apostol)
31	<u>'Αλληλούια</u> Alluia	3	M 1102 — 55 ^v —56	61	Liturghie (după Apostol)
32	<u>'Αλληλούια</u> Alluia	3	M 1102 — 56—56 ^v	62	Liturghie (după Apostol)
33	<u>'Αλληλούια</u> Alluia	[4]	M 1102 — 56 ^v	64	Liturghie (după Apostol)
34	<u>'Αλληλούια</u> Alluia	4	M 1102 — 57—57 ^v	65	Liturghie (după Apostol)
35	<u>'Αλληλούια</u> Alluia	4 pl.	M 1102 — 57 ^v	79	Liturghie (după Apostol)
36	<u>'Αλληλούια</u> Alluia	[4]	M 1102 — 57 ^v —58 ^v	66	Liturghie (după Apostol)
37	<u>'Αλληλούια</u> Alluia	1 pl.	M 1102 — 58 ^v	71	Liturghie (după Apostol)
38	<u>'Αλληλούια</u> Alluia	ne- nano	M 1102 — 59	74	Liturghie (după Apostol)
39	<u>'Αλληλούια</u> Alluia	3 pl.	M 1102 — 59—59 ^v	76	Liturghie (după Apostol)
40	<u>'Αλληλούια</u> Alluia	4 pl.	M 1102 — 59 ^v —60	80	Liturghie (după Apostol)
41	<u>'Αλληλούια</u> Alluia	4 pl.	M 1102 — 60—60 ^v	81	Liturghie (după Apostol)
42	<u>'Αλληλούια</u> Alluia	3	P/I — 71	60	Liturghie (după Apostol)
43	<u>'Αμην</u> Amin	1 pl.	M 350 — 66 (147)	94 A—B	Liturghie (Inainte de „Pre tine te lăudăm”)

1	2	3	4	5	6
44	Ἀνάστα ὁ Θεός Scoală-te, Doamne	1 pl.	M 350 — 40 (85) P/I — 69 ^v —70 Lm. 258 — 198—198 ^v	97	Liturghie (Prochimen în Simbăta Mare)
45	Ἀντιλάβετο Ἰσραήλ Luat-au pre Israil	4	M 350 — 79 ^v —80 ^v (174—176)	103	Utrenie (Catavasil — Stihul al 6-lea la „Ceea ce ești mai cinstită”)
46	Ἀξιὸν ἐστὶν ὡς ἀληθῶς Cuvine-se cu adevărat	4	M 350 — 157 ^v (342)...	108	Liturghie (Axlon)
47	Ἀξιὸν ἐστὶν ὡς ἀληθῶς Cuvine-se cu adevărat	3 pl.	M 350 — 63—64 (141—143) Lz. 12 — 130 (numai textul lit.)	109	Liturghie (Axlon)
48	Γεῦσασθε καὶ ἴδετε Gustați și vedeți	1 pl.	M 350 — 72 (159)	120	Liturghia Darurilor mai înainte sfințite (Chinonic — Ps. 33/8)
49	Γεῦσασθε καὶ ἴδετε Gustați și vedeți	2 pl. ne-nano	M 350 — 72—72 ^v (159—160)	121	Liturghia Darurilor mai înainte sfințite (Chinonic — Ps. 33/8)
50	Δόξα ... καὶ νῦν ... (ἄγιον σοῦ) Slavă ... și acum ... (și sfințită învierea ta)	2	M 350 — 39 ^v —40 (84—85) P/I — 45 Lm.258 — 197 ^v —198 I — 60—60 ^v D — 5 (4)—5 ^v (4 ^v) S — 35 ^v —36	133	Liturghie (în loc de Trisaghion la sărbătorile Sfintei Cruci)
51	Δόξα ... καὶ νῦν ... (Χριστὸν ἐνεδύσαται) Slavă ... și acum ... (în Hristos v-ați îmbrăcat)	4	M 350 — 39 (83) P/I — 44 ^v Lm.258 — 196 ^v —197 I — 59 B 283 — 28 ^v S — 34 ^v —35 Lz. 12 — 34 ^v —35	134	Liturghie (în loc de Trisaghion la sărbătorile mari)
52	Δόξα ... καὶ νῦν ... (ἅγιος ἀθάνατος) Slavă ... și acum ... (sfinte fără moarte)	1 pl.	M 350 — 37 ^v (78)	135	Liturghie (Trisaghion)
53	Δόξα ... καὶ νῦν ... (ἅγιος ἀθάνατος) Slavă ... și acum ... (sfinte fără moarte)	2 pl. ne-nano	L — 13 ^v (M 350 — 80)	136	Liturghie (Trisaghion)
54	Δόξα ... καὶ νῦν ... (ἅγιος ἀθάνατος) Slavă ... și acum ... (sfinte fără moarte)	2 pl. ne-nano	M 350 — 36 ^v (76)	137	Liturghie (Trisaghion)
55	Δύναμις, ἅγιος ὁ Θεός Puternic, sfinte Dumnezeule	4	M 350 — 38—38 ^v (81—82)	143	Liturghie (Trisaghion)
56	Δύναμις, ἅγιος ὁ Θεός Puternic, sfinte Dumnezeule	1 pl.	L — 4 ^v (74) ... M 350 — ... 36 (75)	144	Liturghie (Trisaghion)

1	2	3	4	5	6
57	Δύναμις, ἅγιος ὁ Θεός Puternic, sfinte Dumnezeule	1 pl.	M 350 — 37—37 ^v (77—78)	145	Liturghie (Trisaghion)
58	Δύναμις, ἅγιος ὁ Θεός Puternic, sfinte Dumnezeule	1 pl.	M 350 — 38 (81)	146	Liturghie (Trisaghion)
59	Δύναμις, ἅγιος ὁ Θεός Puternic, sfinte Dumnezeule	2 pl.	L — 13—13 ^v (M 350 — 79—80)	147	Liturghie (Trisaghion)
60	Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον Întru pomenire veșnică	1 pl.	M 350 — 99 ^v —100 (220—221)	155	Liturghie (Chinonicul zilei — marți : Ps. 111/6)
61	Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον Întru pomenire veșnică	4 pl.	M 350 — 97—98 (215—217)	159	Liturghie (Chinonicul zilei — marți : Ps. 111/6)
62	Ἐπὶ σοὶ χαίρει κεχαριτωμένη De tine se bucură	2 pl.	M 350 — 66 ^v —68 (148—151)	172	Liturghia Sf. Vasile cel Mare (Axion)
63	Εὐλογῶ τὸν Κύριον Voi binecuvînta pre Domnul	3	M 350 — 72 ^v (160)	178	Liturghia Darurilor mai înainte sfințite (Tropar ce se cântă la sfârșitul Liturghiei în loc de „Văzut-am ...”)
64	Εὐλογῶ τὸν Κύριον Voi binecuvînta pre Domnul	4	M 350 — 72 ^v (160)	179	Liturghia Darurilor mai înainte sfințite (Tropar ce se cântă la sfârșitul Liturghiei în loc de „Văzut-am ...”)
65	Ἦ[Εἴ] το δνομ Κυρίου Fie numele Domnului	2	M 350 — 24 ^v (52)	188	Liturghie (Cîntare la sfârșitul Liturghiei după rugăciunea Amvonului)
66	Νῦν αἰ δυνάμεις Acum puterile	1 pl.	M 350 — 70 ^v —72 (156—159)	228	Liturghia Darurilor mai înainte sfințite (Heruvic)
67	Οἱ τὰ χερουβim Carii pre heruvimi	1	L — 5 ^v (104) ... M 350 — ... 49—49 ^v (105—106) ... L — 3—3 ^v (107—108) P/I — 45 ^v —47 ^v Lm. 258— 208 ^v —212 I — 77 ^v —81 bis B 283 — 63 ^v —69 S — 52—55 ^v ...	246	Liturghie (Heruvic)
68	Οἱ τὰ χερουβim Caril pre heruvimi	2	L — 11—11 ^v (113—114) ... M 350 — ... 51 (115) P/I — 47 ^v —49	250	Liturghie (Heruvic)

1	2	3	4	5	6
69	Οἱ τὰ χερουβὶμ Carii pre heruvimi	3	M 350 — 51 ^v —53 (116—119) P/I — 49—50 ^v Lm. 258—212—214 ^v I — 81 bis—84 B 283 — 49—53 B 284 — 24 (24)—27 ^v (27 ^v) S — 45—47 ^v Lz. 12 — 46—49	251	Liturghie (Heruvic)
70	Οἱ τὰ χερουβὶμ Carii pre heruvimi	4	M 350 — 53—54 (119—121) P/I — 50 ^v —52	252	Liturghie (Heruvic)
71	Οἱ τὰ χερουβὶμ Carii pre heruvimi	1 pl.	M 350 — 54 ^v —55 ^v (122—124) M 1102— 82—85 P/I — 52—53 Lm. 258— 214 ^v —216 ^v I — 84 ^v —87 B 283 — 60—63 ^v B 284 — 27 ^v (27 ^v)—29 ^v (29 ^v) S — 56—58 Lz. 12 — 49 ^v —52 ^v	256	Liturghie (Heruvic)
72	Οἱ τὰ χερουβὶμ Carii pre heruvimi	2 pl.	M 350 — 57—58 (129—131)	265	Liturghie (Heruvic)
73	Οἱ τὰ χερουβὶμ Carii pre heruvimi	2 pl.	M 350 — 59—60 ^v (133—136)	266	Liturghie (Heruvic)
74	Οἱ τὰ χερουβὶμ Carii pre heruvimi	3 pl.	M 350 — 60 ^v —61 ^v (136—138) P/I — 55—56	267	Liturghie (Heruvic)
75	Οἱ τὰ χερουβὶμ Carii pre heruvimi	4 pl.	M 350 — 62—62 ^v (139—140) P/I — 56 ^v —57 ^v	268	Liturghie (Heruvic)
76	Ὁ Κύριος ἐβασίλευσε Domnul a împărățit	2	M 350 — 26—26 ^v (53—54)	270	Vecernie (Prochimenul zilei — simbăta Ps. 92/1)
77	Ὁ Κύριος ἐβασίλευσε Domnul a împărățit	1 pl.	M 350 — 26 ^v —27 (54—55)	271	Vecernie (Prochimenul zilei — simbăta Ps. 92/1)
78	Ὅσοι εἰς Χριστὸν Cîți în Hristos	1 pl.	B 283 — 28—28 ^v D — 4 (3) S — 34 ^v —35 Lz. 12 — 35	277	Liturghie (In loc de Trisaghion la sărbătorile mari)
79	Πᾶσα πνοή Toată suflarea	3	M 350 — 30 ^v —31 ^v (62—64) M 1102 — 49 ^v —51 ^v	204	Utrenie (Pasapnoarie: „Toată suflarea”, după citirea Evangheliei, la Laude)
80	Πᾶσα πνοή Toată suflarea	1 pl.	M 350 — 33—33 ^v (67—68) S — ... 31	295	Utrenie (Pasapnoarie: „Toată suflarea”, după citirea Evangheliei, la Laude)
81	Πᾶσα πνοή Toată suflarea	2 pl.	M 350 — 31 ^v —33 (64—67)	296	Vecernie (Pasapnoarie: „Toată suflarea”, după citirea Evangheliei)

1	2	3	4	5	6
82	Πᾶσα πνοή Toată suflarea	2 pl.	M 350 — 33 ^v —35 (68—71) P/I — 80 ^v —82	297	Vecernie (Pasapnoarie: „Toată suflarea”, după citirea Evangheliei, la Laude)
83	Πατέρ υἱόν Pre Tatăl, pre Fiul	4 pl.	M 350 — 65 (145)	300	Liturghie (Răspunsuri, înainte de Simbolul credinței)
84	Ποτήριον σωτηρίου Paharul mîntuirii	1	M 350 — 81 ^v —82 (178—179)	302	Liturghie (Chinonicul zilei — miercuri: Ps. 115/4)
85	Ποτήριον σωτηρίου Paharul mîntuirii	2	M 350 — 83—83 ^v (181—182)	304	Liturghie (Chinonicul zilei — miercuri: Ps. 115/4)
86	Ποτήριον σωτηρίου Paharul mîntuirii	3	M 350 — 84 ^v —85 (184—185)	306	Liturghie (Chinonicul zilei — miercuri: Ps. 115/4)
87	Ποτήριον σωτηρίου Paharul mîntuirii	4	M 350 — 86—86 ^v (187—188)	308	Liturghie (Chinonicul zilei — miercuri: Ps. 115/4)
88	Ποτήριον σωτηρίου Paharul mîntuirii	1 pl.	M 350 — 87 ^v —88 (190—191) M 1102 — 107 ^v —109	311	Liturghie (Chinonicul zilei — miercuri: Ps. 115/4)
89	Ποτήριον σωτηρίου Paharul mîntuirii	1 pl.	M 350 — 102 ^v —103 (226—227)	312	Liturghie (Chinonicul zilei — miercuri: Ps. 115/4)
90	Ποτήριον σωτηρίου Paharul mîntuirii	2 pl.	M 350 — 89 ^v —90 (194—195)	313	Liturghie (Chinonicul zilei — miercuri: Ps. 115/4)
91	Ποτήριον σωτηρίου Paharul mîntuirii	2 pl. ne- nano	M 350 — 100 ^v —101 (222—223)	314	Liturghie (Chinonicul zilei — miercuri: Ps. 115/4)
92	Ποτήριον σωτηρίου Paharul mîntuirii	3 pl.	M 350 — 91—91 ^v (197—198)	320	Liturghie (Chinonicul zilei — miercuri: Ps. 115/4)
93	Ποτήριον σωτηρίου Paharul mîntuirii	4 pl.	M 350 — 92—92 ^v (199—200)	321	Liturghie (Chinonicul zilei — miercuri: Ps. 115/4)
94	Σὲ ὑμνοῦμεν Pre tine te lăudăm	1 pl.	M 350 — 66—66 ^v (147—148)	331	Liturghie („Pre tine te lăudăm”, înainte de Axion)
95	Σῶμα Χριστοῦ Trupul lui Hristos	1 pl.	M 350 — 78—78 ^v (171—172)	336	Liturghie (Chinonic la sărbătoarea Paștelui)
96	Σῶμα Χριστοῦ Trupul lui Hristos	2 pl. ne- nes ne- nano	M 350 — 77—78 (169—171)	338	Liturghie (Chinonic la sărbătoarea Paștelui)
97	Τὸν σταυρὸν σοῦ Crucii tale	2	M 350 — 39—39 ^v (83—84) P/I — 44 ^v —45 Lm. 258—197—197 ^v I — 59 ^v —60 D — ... 5 (4) S — 35—35 ^v	351	Liturghie (În loc de Trisaghion la sărbătorile Sfintei Cruci)

1	2	3	4	5	6
98	Τέσσοι εἰς Χριστόν Citi în Hristos	1 pl.	M 350 — 38 ^v —39 (82—83) P/I — 44 Lm. 258 — 196—198 ^v I — 58—58 ^v B 283 — 29—29 ^v D — 4 ^v (3 ^v) ... S — 34—34 ^v Lz. 12 — 33 ^v —34 ^v	352	Liturghie (In loc de Trisaglion la sărbătorile mari)
99	Τοῦ δεῖπνου σου Cinei tale celei de taină	3	M 350 — 73—74 ^v (161—164) P/I — 68—69 ^v	354	Liturghia Sf. Vasile (Heruvic și Chinonic în Jola Mare; se mai cântă și în timpul împărtășaniei credincioșilor)
100	Τοῦ δεῖπνου σου Cinei tale celei de taină	2 pl.	M 350 — 74 ^v —75 ^v (164—166)	355	Liturghia Sf. Vasile (Heruvic și Chino- nic în Jola Mare; se mai cântă și în timpul împărtășaniei credincioșilor)
101	ΔΥΝΑΜΕΩΣ ΣΙΑΝ Puterile îngerești	2 pl.	M 350 — 20—20 ^v (43—44)	375	Vecernie (Troparul Învierii, glasul al 6-lea. Se cântă și la Utrenie și la Liturghie, după Vohodul mic)
102	ΒΛΑΦΗΜΟΙ ΑΓΓΕΛΩΝ ΚΑΙ ΔΕΜΟΝΩΝ Fericiți sînt cei pe care I-al ales, Doamne	1	P/I — 72 ^v —73	377	Liturghie (Chinonicul zilei — sîmbăta — Ps. 64/4)
103	ΒΛΑΦΗΜΟΙ ΑΓΓΕΛΩΝ ΚΑΙ ΔΕΜΟΝΩΝ Fericiți sînt cei pe care I-al ales, Doamne	1 pl.	M 350 — 104—104 ^v (229—230) P/I — 73 ^v	378	Liturghie (Chinonicul zilei — sîmbăta — Ps. 64/4)
104	ΒΛΑΦΗΜΟΙ ΑΓΓΕΛΩΝ ΚΑΙ ΔΕΜΟΝΩΝ Fericiți sînt cei pe care I-al ales, Doamne	1 pl.	I. — 12—12 ^v (231—232) P/I — 74—74 ^v	379	Liturghie (Chinonicul zilei — sîmbăta — Ps. 64/4)
105	ΒΟΓΛΑ ΓΕΝΕΩΝ Dumnezeu este Domnul	1	M 350 — 13 (29)	380	Utrenie (Inceputul cîntărilor de la Utrenie — Ps. 117/27, 26)
106	ΒΟΓΛΑ ΓΕΝΕΩΝ Dumnezeu este Domnul	2	M 350 — 14 ^v (32)	381	Utrenie (Inceputul cîntărilor de la Utrenie — Ps. 117/27, 26)
107	ΒΟΓΛΑ ΓΕΝΕΩΝ Dumnezeu este Domnul	3	M 350 — 15 ^v (34)	382	Utrenie (Inceputul cîntărilor de la Utrenie — Ps. 117/27, 26)
108	ΒΟΓΛΑ ΓΕΝΕΩΝ Dumnezeu este Domnul	4	M 350 — 17 (37)	383	Utrenie (Inceputul cîntărilor de la Utrenie — Ps. 117/27, 26)
109	ΒΟΓΛΑ ΓΕΝΕΩΝ Dumnezeu este Domnul	1 pl.	M 350 — 18 ^v (40)	384	Utrenie (Inceputul cîntărilor de la Utrenie — Ps. 117/27, 26)
110	ΒΟΓΛΑ ΓΕΝΕΩΝ Dumnezeu este Domnul	2 pl.	M 350 — 19 ^v —20 (42—43)	385	Utrenie (Inceputul cîntărilor de la Utrenie — Ps. 17/27, 26)

1	2	3	4	5	6
111	Богъ господи Dumnezeu este Domnul	3 pl.	M 350 — 21 (45)	388	Utrenie (Inceputul cîntărilor de la Utrenie — Ps. 117/27, 26)
112	Богъ господи Dumnezeu este Domnul	4 pl.	M 350 — 22 ^v (48)	387	Utrenie (Inceputul cîntărilor de la Utrenie — Ps. 117/27, 26)
113	Боже въ имя твоё Dumnezeule, întru numele tău	4	M 350 — 28 ^v —29 (58—59)	388	Vecernie (Prochimenul zilei — mier- curi seara)
114	Боже заступникъ мой Dumnezeule, sprijî- nitorul meu	3 pl.	M 350 — 29 ^v —30 (60—61)	389	Vecernie (Prochimenul zilei — vineri seara)
115	Благини въ страстотърпце Mare răbdător de chinuri	1	M 350 — 135—135 ^v (293—296)	390	Stihiră la 26 octombrie (Sf. Mare Muce- nie Dimitrie)
116	Благини душа моя Măreşte suflete al meu	1	M 350 — 129—130 ^v (281—284)	391	Megalinarie la 25 decembrie (Naştere Domnului — Crăciunul)
117	Во всѣхъ земляхъ нашихъ În tot pămîntul	1	M 350 — 103—103 ^v (227—228) P/I — 71 ^v —72	392	Liturghie (Chinonicul zilei — joi; Ps. 18/4)
118	Во рождество дитя твоё Întru naştere fecioria	1	M 350 — 24—24 ^v (51—52)	396	Troparul praznicului la 15 august (Adormirea Maicii Domnului)
119	Всѣхъ свѣтъ члвчскъ Toate sînt deşertă- ciuni	3	M 350 — 116 ^v —117 ^v (256—258)	398	Stihira a III-a la Serviciul funebru
120	Всѣмъ диханіе Toată suflarea	1 pl.	M 350 — 30—30 ^v (61—62)	400	Utrenie (Pasapnoare — „Toată sufla- rea” — după citirea Evanghellei, la Laude)
121	Всѣхъ паче съ мислаи твоихъ Toate tainele tale	2	M 350 — 15—15 ^v (33—34)	401	Vecernie (Troparul Născătoarei de Dumnezeu — glasul al 2-lea)
122	Въсвѣтъ персти царя Magii, împăraţii persilor	1 pl.	M 350 — 128—129 (279—281)	402	Little (Slava la 25 decembrie — Naşte- rea Domnului — Crăciunul)
123	Въшито въ Иерусалимъ Cetăţenii Ierusalimului celui de sus	3	M 350 — 114—114 ^v (251—252)	403	Little (Stihira a V-a la 29 iunie — Sf. Apostoli Petru şi Pavel)
124	Гавриилъ провъщавашъ Gavrilul zicînd ţie	1	M 350 — 13 ^v —14 (30—31)	404	Vecernie (Troparul Născătoarei de Dumnezeu — glasul 1)
125	Гдѣ мисленіе пристрастна Unde este dezmier- darea	4	M 350 — 117 ^v —118 ^v (258—260)	405	Stihira a IV-a la Serviciul funebru

1	2	3	4	5	6
126	Господи испавни Хота Doamne, vrînd să plinești	4 pl.	M 350 — 130 ^v —131 ^v (284—286)	406	Little (Slava la 6 ianuarie — Botezul Domnului — Boboteaza)
127	Господъ слышитъ ма Domnul mă va auzi	1 pl.	M 350 — 27 ^v —28 (56—57)	407	Vecernie (Proclamenul zilei — luni seara)
128	Да веселѣтся небеса Să se veselească cele cerești	3	M 350 — 15 ^v —16 (34—35)	408	Vecernie (Troparul Învierii, glasul al 3-lea). Se cîntă și la Utrenie și la Liturghie (după Vohodul mic)
129	Да умалчитъ гласъ паки Să tacă tot trupul	2 pl. ne- nes ne- nano	M 350 — 75 ^v —77 (166—169) M 1102 — 140—143 ^v P/I — 58—59	409	Liturghia Sf. Vasile (Heruvic în Sin- băta cea Mare)
130	Дивниѣ въ свѣтѣхъ Minunat în lume	1 pl.	M 350 — 136 ^v —138 (296—299)	410	Stihiră la 8 iulie (Sf. Mare Mucenic Procopie)
131	Достойная пѣснь наша Se cuvine, cîntecele noastre	1	M 350 — 143—144 ^v (311—314)	411	Stihiră pentru Născătoarea de Dumnezeu (textul are contingență cu stihuri din Acatistul Bunei Vestiri)
132	Достойно есть Cuvine-se cu adevărat	1 pl.	M 350 — 64—64 ^v (143—144)	412	Liturghie (Axion)
133	Достойно есть Cuvine-se cu adevărat	3	M 350 — 63—64 (141—143)	413	Liturghie (Axion)
134	Днища свѣта свѣтъмъ Astăzi sfeșnicul luminii	2 pl.	M 350 — 113—114 (249—251)	415	Vecernie (Slava la 24 iunie — Nașterea Sf. Ioan Botezătorul — Sinzlenele sau Drăgaica)
135	Гдѣ поставятъ прѣстоли Cînd se vor pune scaunele	4 pl.	M 350 — 105—107 (233—237) P/I — 78—80	416	Vecernie (Slava la Duminica înfrico- șatel judecării, a lăsatului sec de carne)
136	Гдѣ саниа Cînd te-ai pogori	2	M 350 — 14 ^v —15 (32—33)	417	Vecernie (Troparul Învierii, glasul al 2-lea). Se cîntă și la Utrenie și la Liturghie (după Vohodul mic)
137	Златоноса тѣла Trîmbița cea cu aur ferecată	4	M 350 — 111 ^v —112 ^v (246—248)	418	Vecernie (Slava la Stihovăna, la 13 noiembrie — Sf. Ioan Gură de Aur)
138	Иже въ великихъ страстотърпцѣхъ Cela ce în mari suferințe	2	M 350 — 147—148 ^v (321—324)	420	Stihiră la 13 decembrie — Sf. Mucenic Eustratie
139	Иже въ страстотърпцѣхъ Cela ce în mari suferințe	2 pl.	M 350 — 144 ^v —146 ^v (314—318)	421	Stihiră la 23 aprilie (Sf. Mare Mucenic Gheorghe)

1	2	3	4	5	6
140	Нже нас ради рождѣнса Cela ce pentru noi te-al născut	4 pl.	M 350 — 23—23 ^v (49—50)	422	Troparul Născătoarei de Dumnezeu, la glasul al 8-lea
141	Нже-Херувими Carli pre heruvimi	2 pl.	M 350 — 56—25 (125—127)	423	Liturghie (Heruvic)
142	ИЗБАВНА НИ СМ ИНО ВЪ СМЕРЕНИИ НАШЕМ Și ne-a izbăvit pe noi Că în smerenia noastră	3	M 350 — 80 ^v (176)	424	Psalmul 135, stihurile 24 și 23, care fac parte din Polieleu
143	ИЗЛИСА БЛАГОДѢГ S-a revărsat harul	2 pl.	M 350 — 109 ^v —111 (242—245)	428	Stihiră la 25 ianuarie (Sf. Grigore Teologul)
144	ИНОКЪ МНОЖЕСТВА Mulțimiile călugărilor	2 pl.	M 350 — 152—153 (331—333)	430	Utrenie (Slava la Laude, la 20 ianu- rie — Cuviosul Eftimie cel Mare). Se mai execută la 5 decembrie (Slava la Little) și la 20 noiembrie (la Laude)
145	Испитангѣ писаніа Cercetați scripturile	1 pl.	M 350 — 131 ^v —132 ^v (286—288)	431	Litie (Slava la 2 februarie, Întîpi- narea Domnului)
146	И сѣрѣшѣмѣ фараона Și a răsturnat pre faraon	ne- nano	M 350 — 122 ^v (268)	432	Psalmul 135, stihul 1 ^h , care face parte din Polieleu
147	Ка житица пица прѣсѣваѣт Care desfătare lumească	1	M 1102 — 293 ^v —297 I.m. 258 — 328 ^v —331	433	Stihira I la Serviciul funebru
148	Камни знаменанѣ Piatra fiind pecet- luită	1	M 350 — 13—13 ^v (29—30)	434	Vecernie (Troparul Învierii, glasul 1). Se mai cîntă la Utrenie și la Liturghie (după Vohodul mic)
149	Милость твоа господи Mila ta, Doamne	3	M 350 — 28—28 ^v (57—58)	435	Vecernie (Prochimenul zilei — marți seara)
150	Молине прими въспѣтіа Primește rugăciunea	2 pl.	L — 9—9 ^v (319—320)	436	Stihiră pentru Născătoarea de Dumnezeu
151	Начаток ми състави Începătură și sfat	2 pl.	M 350 — 119 ^v —120 ^v (262—264)	437	Stihira a VI-a la Serviciul funebru
152	Никѣ силѣ нескыма Acum puterile cerești	2	M 350 — 69 ^v —70 ^v (154—156)	438	Liturghia Darurilor mai înainte sfințite (Heruvic)
153	О прѣсвѣта дѣво мати O, prealumina Măică	2 pl.	M 350 — 155—157 (337—341)	439	Stihiră la 21 noiembrie (Intrarea în biserică a Măicii Domnului)

1	2	3	4	5	6
154	О тѣхъ радѣется De tine se bucură	2 pl. ne- nano	M 350 — 88—89 ^v (151—154)	440	Liturgia Sf. Vasile (Axion)
155	Плччса н рнда Pling și mă tinguiesc	4 pl.	M 350 — 121—122 (265—267)	441	Stihira a VIII-a la Serviciul funebru
156	Помощь моя отъ господа Ajutorul meu de la Domnul	1 pl.	M 350 — 29—29 ^v (59—60)	442	Vecernie (Prochimenul zilei — joi seara)
157	Помѣнахъ пророка Adusu-mi-am aminte de proorocul	1 pl.	M 350 — 118 ^v —119 ^v (260—262)	443	Stihira a V-a la Serviciul funebru
158	По рождася тебѣ După ce te-ai născut tu	4 pl.	M 350 — 125—126 ^v (273—276)	444	Vecernie (Slava la 21 noiembrie — In- trarea în Biserică a Maicii Domnului)
159	Предстатель вышнимъ Cela ce pune mai înainte	2 pl.	M 350 — 123—124 ^v (269—272)	446	Stihiră la 8 noiembrie (Soborul Sf. Ar- hangheli Mihail și Gavril)
160	Прѣподобна мати дѣво Cuvioasă Maică Fecioară	2 pl.	M 350 — 153—155 (333—337) P/I — 82—84 ^v	447	Stihiră la 14 octombrie (Sf. Cuvioasa Paraschiva)
161	Прѣподобны очи богородице Cuvioase părinte, în în tot pământul	2 pl.	M 350 — 150 ^v —151 ^v (328—330) P/I — 75—76 ^v	448	Stihiră la 1 septembrie (Cuv. Simeon Stilpnicul — Începutul anului bisericesc)
162	Прѣподобны ѡт юности Preacuvioase muce- nice, din tinerețea ta	2 pl. ne- nano	M 350 — 148 ^v —150 ^v (324—328)	449	Stihiră la 6 decembrie (Sf. Ierarh Nicolae)
163	Прѣвѣщъ славѣянии Veniți iubitorilor de sărbătoare	4 pl.	M 350 — 126 ^v —128 (276—279)	450	Stihiră la duminica a VII-a după Paști- a Sfinților Părinți. În cărțile de ritual, cântarea se găsește la duminica de dinaintea Nașterii Domnului (Slava la Litie) și la Duminica Sf. Strămoși (Slava la Stihovnă)
164	Радѣйся двѣри господня Bucură-te, ușă Domnului	1 pl.	M 350 — 19—19 ^v (41—42)	451	Vecernie (Troparul Născătoarei de Dum- nezeu, glasul al 5-lea)
165	Радѣйтесь правди Bucurați-vă, drep- ților	1 pl.	M 350 — 104 (229) P/I — 73—73 ^v	452	Liturgie (Chinonic la Duminica întâi după Rusali — a tuturor Sfinților)
166	Радѣйтесь правди Bucurați-vă, drep- ților	1 pl.	M 350 — 104 ^v (230) ... L — ... 12 (231) P/I — 74	453	Liturgie (Chinonic la Duminica întâi după Rusali — a tuturor Sfinților)

1	2	3	4	5	6
167	<u>Радуйтесе праведни</u> Bucurați-vă, drep- ților	1 pl.	P/I — 72—72 ^v	454	Liturghie (Chinonic la Duminica întâi după Rusali — a tuturor Sfinților)
168	<u>Радуйтесе праведни</u> Bucurați-vă, drep- ților	1 pl.	B 283 — 139 ^v —140 ... S — 107 ^v —108 ^v	455	Liturghie (Chinonic la Duminica întâi după Rusali — a tuturor Sfinților)
169	<u>Радуйтесе праведни</u> Bucurați-vă, drep- ților	4 pl.	P/I — 74 ^v —75	456	Liturghie (Chinonic la Duminica întâi după Rusali — a tuturor Sfinților)
170	<u>Раздъръши кръстомъ своимъ</u> Stricat-al cu cru- cea ta	3 pl.	M 350 — 21 ^v (46)	457	Vecernie (Troparul Învierii, glasul al 7-lea). Se mai cântă și la Utrenie (după „Dumnezeu este Domnul”) și la Liturghie (după Vohodul mic)
171	<u>Святѣхъ отицъ моихъ</u> Canta sfinților părinți	4 pl.	M 350 — 107 ^v —109 (238—241)	458	Utrenie (Slava la Laude, în Duminica Sfinților Părinți). Se mai cântă și la 11 octombrie (Sf. Apostol și diacon Filip) și la 14 iulie (Sf. Apostol Achila)
172	<u>Светиса новинъ иерусалиме</u> Luminează-te, noue Ierusalime	1	M 350 — 79—79 ^v (173—174)	459	Utrenie (Canonul Paștelui — Cântarea a 9-a, Irmosul)
173	<u>Светѣхъ въскресина</u> Propovădurea Învierii	4	M 350 — 17—17 ^v (37—38)	460	Vecernie (Troparul Învierii, glasul al 4-lea). Se cântă și la Utrenie (după „Dumnezeu este Domnul”) și la Liturghie (după Vohodul mic)
174	<u>Сѣ нишѣ благословитѣ</u> Iată, acum binecuvîntați!	1	M 350 — 27—27 ^v (55—56)	461	Vecernie (Prochimenul zilei — duminică seara)
175	<u>Славити великомъченици</u> Slăviți, mare mucenice	2 pl.	M 350 — 133—134 ^v (289—292)	462	Stihiră la 23 aprilie (Sf. Mare Mucenic Gheorghe)
176	<u>Сѣ въначалное слово</u> Pre cuvîntul cel împreună	1 pl.	M 350 — 18 ^v —19 (40—41)	463	Vecernie (Troparul Învierii, glasul al 5-lea). Se mai cântă și la Utrenie (după „Dumnezeu este Domnul”) și la Liturghie (după Vohodul mic).
177	<u>Сѣ въшнихъ сѣниде</u> <u>многосѣдѣ</u> Dintru înălțime te-ai pogorit, milostive	4 pl.	M 350 — 22 ^v —23 (48—49)	464	Vecernie (Troparul Învierii, glasul al 8-lea). Se cântă și la Utrenie (după „Dumnezeu este Domnul”) și la Liturghie
178	<u>Скѣрна страна възѣ</u> Nordică țară, bucură-te!	1	M 350 — 138 ^v —140 (300—303) P/I — 76 ^v —78	465	Little (Stihiră la 24 iunie, cînd se sărbătorește și Sf. Ioan cel Nou de la Suceava)
179	<u>Творѣ аггеланъ</u> Cel ce faci pe îngerii tăi duhuri	1	M 350 — 98 ^v (218)	466	Liturghie (Chinonicul zilei — luni, Ps. 103/5)

1	2	3	4	5	6
180	Тѣмъ Ходатаицѣ спаси насъ Pre tine ceea ce ai solit mîntuirea	3	M 350 — 16 (38)	468	Vecernie (Troarul Născătoarei de Dumnezeu, glasul al 3-lea)
181	Чаша спасенія прими Paharul mîntuirii	1 pl.	L — 12 ^v (232) M 1102 — 143 ^v	470	Liturghie (Chinonicul zilei — mier- curi; Ps. 115/4)
182	Мно въ смиреніи нашихъ Нѣбавна ни еси Că în smerenia noastră Și ne-a izbăvit pe noi	3	M 350 — 80 ^v (176)	474	Psalmul 135 — stihurile 23 și 24, care fac parte din Polleleu
183	Мно нашихъ въспрашеніе Ca ceea ce ești vîstleria învierii	3 pl.	M 350 — 22—22 ^v (47—48)	475	Vecernie (Troarul Născătoarei de Dumnezeu, glasul al 7-lea)
184	Мно цѣтъ ѡбѣщаетъ Val, cîtă nevoie are sufletul	2	M 350 — 115—116 ^v (253—256)	476	Stihira a II-a la Serviciul funebru
185	Мже благословеніа Cela ce pre cea blagoslovită	2 pl.	M 350 — 20 ^v —21 (44—45)	477	Vecernie (Troarul Născătoarei de Dumnezeu, glasul al 8-lea)
186	Мже отъ вѣка Taina cea din veac	4	M 350 — 17 ^v —18 (38—39)	478	Vecernie (Troarul Născătoarei de Dumnezeu, glasul al 4-lea)

Din cele 186 de cîntări atribuite de noi lui Evstatie Protopsaltul, 152 figurează în cele două codice scrise de muzician : 133 în *M 350* și 19 în *M 1 102*. Alte 34 de cîntări pot fi găsite în celelalte codice putnene. Repartizate pe manuscrise, cîntările lui Evstatie se grupează după cum urmează :

a) Cîntări cu texte literare în limba greacă

<i>M 350</i>	<i>M 1 102</i>	<i>P/I</i>	<i>Lm. 258</i>	<i>I</i>	<i>B 283</i>	<i>B 284</i>	<i>D</i>	<i>S</i>	<i>Lz. 12</i>
85	16	19	9	7	6	2	4	9	6

b) Cîntări cu texte literare în vechea slavonă bisericească

<i>M 350</i>	<i>M 1 102</i>	<i>P/I</i>	<i>Lm. 258</i>	<i>I</i>	<i>B 283</i>	<i>B 284</i>	<i>D</i>	<i>S</i>	<i>Lz. 12</i>
81	3	13	1	—	1	—	—	1	—

Total : 166 19 32 10 7 7 2 4 10 6

În afara cîntărilor identificate în *M 350* și *M 1 102*, precum și în alte codice putnene și atribuite direct lui Evstatie de copişti respectivi, prin formulele obișnuite de atribuire, am semnalat la rîndu-ne încă 6 cîntări specifice acestui autor în alte manuscrise de la Putna ³⁴.

Problema repertoriului era foarte importantă pentru Evstatie, el fiind preocupat, în mod evident, de a crea muzica specifică unor oficii liturgice lipsite în acea vreme de cîntările necesare, mai cu seamă cu texte literare în vechea slavonă bisericească, una din limbile de cult din țările române. În acest scop a compus el însuși astfel de cîntări, spre a oferi psaltilor repertoriul uzual. Această preocupare o observăm cu claritate și din faptul că acele cîntări mai importante le-a compus în toate

³⁴ Dimitri E. Conomos, *op. cit.*, p. 229—245.

ehurile : Heruvice, Chinonice, Prochimene, Tropare ale Învierii, cîntările de început ale Utreniei, Trisaghioane, Stihiri ale oficiului funebru etc. Alte cîntări le-a preluat din repertoriul curent bizantin, traducîndu-le textul în vechea slavonă bisericească și adaptînd muzica respectivă la versificația acesteia, așa cum vor proceda, mult mai tîrziu, Filothei, Macarie și Anton Pann în acțiunea lor de românire a cîntărilor.

Cît privește acele cîntări preluate de copîștii celorlalte codice putnene, trebuie să arătăm că la multe din acestea am întîlnit numeroase inadvertențe, mai mari sau mai mici, atît în plasarea unor semne cu caracter ritmic, cît și în identitatea unor mărturii, în cursivitatea melodică, cu finale diferite, fapt destul de des întîlnit în cîpii după cîpii, însă destul de derutant pentru noi în procesul de transcriere. Nu de puține ori sîntem nevoiți să acceptăm varianta oferită și de alte codice putnene, lăsînd deoparte pe cea din *M 350*, spre a putea rezolva inadvertențele din chiar acest manuscris al lui Evstatie. Astfel, din *M 1102* am transcris cîntările de la nr. 30—41 și 181 ; din *P/I*, nr. 4, 6, 22, 42, 51, 82, 169 ; din *Lm.* 258, nr. 29, 97—98 ; din *S*, nr. 78.

Textele și adnotările criptografice ale lui Evstatie, prezente numai în *M 350*, le-am preluat după Emil Kaluzniacki³⁵, considerînd versiunea acestuia mai completă și mai corectă decît cea a lui Iațimirskii. Fiînd necesare înțelegerii unor aspecte legate de creația sa și de destinația acesteia, în notele bibliografice ale cîntărilor am reprodus toate aceste texte criptografice.

Semiografia folosită de Evstatie — ca de altfel de toți psalții compozitori și copîști putneni — este cea neobizantină sau koukouzeliană, specifică secolelor XIV—XVIII și acceptată de toți compozitorii bizantini și postbizantini. Evstatie utilizează toate cele 15 semne diastematice cunoscute, în forma lor simplă sau în combinații, determinînd intervale ascendente și descendente, în general nu mai mari de o cîntă. Foarte rar acceptă combinații de semne care să semnifice o sextă, o septimă sau o octavă. Interpretarea pe care am acordat-o acestor semne diastematice este aceea acceptată de toți muzicologii, greutăți în descifrarea și transcrierea semnelor diastematice neexistînd deci. Mai dificilă ni s-a părut a fi interpretarea unor semne cheironomice, cu caracter coloristic, agogic sau dinamic, a căror semnificație încă nu am înțeles-o pe deplin. Semnele cheironomice, multe la număr, au fost folosite de Evstatie cu destulă parcimonie. Dintre cele 8 semne cu caracter ritmic, el utilizează în mod frecvent doar 6 : apoderma, diplē, kratēma, tzakisma, gorgonul, dyo-apostrophoi-syndesmoi ; al șaptelea (kratēmo-hyporrhōonul) mult mai rar și niciodată pe cel de al optulea (argonul) în forma lui simplă, ci doar în forma combinată (argosynthetonul). Celelalte semne cheironomice utilizate de Evstatie și cărora le-am acordat o anumită semnificație sînt următoarele, în ordinea frecvenței lor : vareia (accentuare și în același timp o delimitare a grupării semiografice), antikenōma (apogiatură superioară după nota reală), lygisma (tremolo), piasma (accentuare prin rf.), tromikon (tr.), ekstrepton (tr.), psēphiston (sf.), homalon (scurtă pelungire a sunetului, ca o apogiatură „post”, cu accentuare), paraklētikē, enarxis, epegerma, heteron, parakalesma etc.

Cîntările compuse de Evstatie sînt, în general, de mici dimensiuni, cum ar fi unele cîntări de la Vecernie (Troparele Învierii și ale Născătoarei de Dumnezeu, în cele 8 ehuri, Prochimenele zilei), de la Utrenie („Dumnezeu este Domnul”, în cele 8 ehuri, Trisaghioanele de după Doxologie), de la Liturghie (Trisaghioanele, Aleluiaele, în toate cele 8 ehuri etc.). Cîntări de dimensiuni mai mari sînt Pasapnoariile Utreniei, Heruvicele și Chinonicele Liturghiei, Stihirile destinate unor sărbători fixe ale anului sau unor oficii liturgice speciale (cum ar fi cele 8 Stihiri ale oficiului funebru, în toate cele opt ehuri etc.).

Ca în orice alt domeniu artistic, și în creația lui Evstatie sînt de semnalat unele caracteristici stilistice și de scriitură, acestea devenind evidente în toate cîntările compuse de protopsaltul putnean. Una dintre acestea — și cea mai evidentă — constă în tendința permanentă a compozitorului de a se menține într-o structură melodică arhaic-recitativică, cu un mers treptat, fără salturi intervalice mari, aspre, într-o monodie continuă, asimetrică și nonrepetabilă. Evstatie a întrebuintat o tehnică specială în a compune unele cîntări mari, în special Chinonicele, folosind cu predilecție, în structura refrenului, formulele „palin” și „leghe”, cu semnele distinctive de repetiție. De fiecare dată acestor formule le-a acordat o structură melodică diferită, dar și o manieră aparte de efectuare a repetiției.

³⁵ Emil Kaluzniacki, *op. cit.*

Apariția unui scurt „tererem” înaintea refrenului reprezintă de asemenea un semn distinctiv și caracteristic creației lui Evstatie.

Muzicianul putnean a compus în toate ehurile autentice și plagale, cu o oarecare preferință pentru ehurile 1 și 2 plagale. Că unele ehuri pot fi considerate diatonice și altele cromatice, iată o chestiune căreia nu i-am găsit o rezolvare satisfăcătoare până acum. Convingerea noastră este aceea că și în cîntarea secolelor XV—XVI exista un anumit cromatism, al cărui potențial însă nu l-am putut încă evalua. Alina timp cit nu putem preciza valoarea calitativă a intervalelor melodice, neexistînd în vechile gramatici mențiuni în acest sens, nu vom ajunge în situația de a stabili raporturile de esență ale structurii ehurilor. Iată un caz concret : Evstatie a compus o cîntare în ebul 2 pl. — nenano (nr. 49), în cadrul căruia unii teoreticieni îl consideră pe *sol* cu diez ; după citeva rînduri, ajungînd cu transcrierea melodiei la *sol*, observăm mărturia ehului 4, Evstatie continuînd cîntarea în această nouă structură pînă la sfîrșit. Cum va fi interpretat acel *sol* de la mărturia ehului 4 — și în continuare — diez sau natural ? (Aceeși problemă o întîlnim și la nr. 91). Sau cazul unor cîntări mai scurte (nr. 25 și 26), în nenano, la care cadența finală se produce pe cvarta descendentă *do-sol* (nr. 25) și *sol-re* (nr. 26) — cum ar trebui interpretat sunetul *sol* — diez sau natural ? Iată citeva exemple care ne pun în derută atunci cînd vom fi inclinați să teoretizăm cromatismul structural în ehurile 2 și 2 pl. Aceeși situație o raportăm și asupra naturii treptei *si* : după unii teoreticieni, ar trebui să interpretăm *si bemol* în ehurile 3, 1 pl. și 4 pl. în structura trifonică, iar în ehurile cu structură tetrafonică (1, 2 pl. și 4 pl. cu bazul în *do*), același *si* va fi natural. De aceea am preferat să nu ne aventurăm în a dieza (pe *sol*) sau a bemoliza (pe *si*) în nici unul din ehurile autentice sau plagale, lăsînd melodia să curgă natural, conform mărturiilor indicate de autorul însuși. Există prea multe incertitudini și contradicții în această privință, iar asocierea ehurilor la sistemul tonal sau interpretarea acestora în corelare cu muzica chrysanthică nu ne ajută să ieșim din impas. În cîntările lui Evstatie am întîlnit mai multe situații în care acesta se apropie de structura ehurilor mediane, în special de acel *proto-varis*, rezultat din relația ehului 1 cu medianul său, ebul 3 pl., fără ca muzicianul să indice acest demers în vreun fel oarecare ; sau ebul 2 cu medianul său, ebul 4 pl., și invers, ebul 4 cu medianul său, ebul 2 pl. fie în trecerile din interiorul cîntărilor, fie în cadențările finale. Nu trebuie deci să eludăm relația ehurilor cu medianele lor.

Am întîlnit foarte puține ftorale în cîntările lui Evstatie, utilizarea acestora negăsindu-și un loc preferat în procesul de creație al compozitorului putnean (iată citeva : nr. 92, în ebul 3 pl., ftoraua pe *do* ; nr. 118, în ebul 1, ftoraua pe *la* etc.).

Evstatie folosește cu precădere formule melodico-ritmice, pe care le dispune pe diverse trepte, în toate ehurile. De obicei, în creația muzicală bizantină, formulele melodice au o mare importanță, ele fiind prezente în însăși structura muzicii respective. În general, aceste formule sînt plasate pe diverse trepte — nu au deci o poziție fixă în cadrul discursului muzical — sînt așa-numitele formule mobile sau libere. Există în schimb și formule melodice fixe, specifice unei anumite structuri monodice, unui anumit eh, totdeauna plasate pe aceleași trepte, pe aceeași înălțime, acestea fiind mai des întîlnite în manuscrisele secolelor XVII—XVIII, și în mod special în muzica chrysanthică. Evstatie utilizează în creația sa formule melodice mobile, libere, ele putînd fi identificate cu destulă ușurință. Pe unele dintre acestea le-am stabilit și le-am denumit după semnele (neumele) mai des folosite în componența lor, astfel : formula Parakalesma (denumită ca atare și de D. Conomos) ; formula Heteron ; formula Tromikon ; formula Apostrophos ; formula Petastē—Elaphron, formula Oxeia-dublă ; formula coboritoare Apostrophos-Aporrhoē³⁶ ; formula Argosyntheton ; formula Piasma etc.



Descifrarea și transcrierea muzicii bizantine este o chestiune destul de convențională ; ea va rămîne relativă — am putea spune imperfectă — atîta timp cit nu vom putea găsi un răspuns con-

³⁶ În cadrul acestei formule semnalăm existența unui semn neidentificat pînă acum în semiografia neobizantină, a cărei semnificație o putem asocia, uneori, celeia a unui apostrophos, alteori nu. Prezența acestui semn în *M 350* — și numai în acest codex — am putut-o stabili în peste 30 de locuri. Iată citeva : f. 16 (p. 35/r.1), f. 21 (p. 45/r.8), f. 26^v (p. 51/r.8), f. 27 (p. 55/r. 12), f. 27^v (p. 56/r. 12), f. 29^v

(p. 60/r.3), f. 30 (p. 61/r. 5), f. 30^v (p. 62/r.7), f. 35^v (p. 72/r.15), f. 36 (p. 75/r.14), f. 37 (p. 77/r.9), f. 38 (p. 81/r.6), f. 38^v (p. 82/r.10), *L* — f.6 (p. 109/r. 5, 9), *L* — f.4^v (p. 74/r.8), f. 65 (p. 145/r.14), f. 75 (p. 165/r.5), f. 75^v (p. 166/r.5), f. 77^v (p. 170/r.4, 14), f. 89^v (p. 194/r. 5, 9), f. 111 (p. 245/r.2), f. 123 (p. 269/r.13), f. 129 (p. 281/r.7), f. 157^v (p. 342/r.8) etc.

vingător la cîteva întrebări referitoare la calitatea intervalelor, la structura ehurilor și chiar la interpretarea unei anumite părți a semiografiei.

Așa după cum am precizat adesea, metoda noastră de transcriere a muzicii vechi bizantine în notație liniară, în general, și a celei create de Evstatie Protopsaltul, în cazul nostru, este cea prestabilită de muzicologii români care și-au îndreptat atenția către această activitate, în mod evident a lui Ioan D. Petrescu-Visarion, ce asocia procesului de interpretare a semiografiei și tradiția orală a cîntării bizantine, extrem de importantă pentru această muzică. Aspectele cele mai importante legate de maniera de transcriere au fost și rămîn cele referitoare la trei ramuri ale teoriei acestei muzici :

- Interpretarea exactă a semiografiei diastematice și cheironomice;
- Valoarea metro-ritmică a neumelor (durată, formule ritmico-melodice, grupări de valori etc.);
- Structura ehurilor (incipituri, finale, cadențe interioare).

Ne vom referi deci la unele dintre aceste aspecte în raport direct cu muzica creată de Evstatie, ce face obiectul cercetărilor și transcrierilor noastre ³⁷.

Durata de timp am exprimat-o printr-o singură unitate de măsură — optimea — care, așa după cum știm, își mărește sau își micșorează valoarea în funcție de intervenția unor semne cu caracter ritmic (tzakisma, diplē, apoderma, kratēma, argonul, gorgonul etc.). Semnelor diastematice cu o valoare expresivă mai accentuată (oxeia, petastē) le-am conferit o anumită reliefare și o poziție privilegiată în grupul în care acestea își fac apariția. De asemenea, am grupat 2, 3 și 4 semne, în funcție de combinația acestora, de silabele textului literar și de eventuale indicații cheironomice. Am interpretat adesea isonul ca apogiatură atunci cînd acesta preceda o oxeia accentuată într-un grup de 3 sau 4 semne descendente, sau cînd isonul era „stăpînit” de gorgon. Toate apogiaturile le-am notat printr-o optime tăiată oblic, semnificînd deci o apogiatură scurtă. Anumite grupuri de semne le-am unit și prin legato, mai cu seamă atunci cînd formau o vocaliză pe aceeași silabă a textului literar.

Cît privește sunetul de început și sunetul final ale fiecărui eh, am optat, în general, asupra celor ce urmează :

- Ehul 1 : *la* sau *re* pentru început și pentru cadența finală;
- Ehul 1 pl. : *re* sau *la* pentru început, și *re*, *sol* și *la* pentru cadența finală;
- Ehul 2 : *sol*, *mi*, *si* pentru început, și *do*, *sol*, *mi* pentru finală;
- Ehul 2 pl. : *mi*, *sol*, *la* pentru început, și *mi*, *la* pentru finală;
- Ehul 3 : *fa*, *do* pentru început, și *fa*, *si* *grav*, *do*, *re* pentru finală;
- Ehul 3 pl. : *si* *grav*, *fa* pentru început, și *si* *grav*, *fa*, *re* pentru finală;
- Ehul 4 : *re'*, *sol*, *re* pentru început, și *sol*, *re'*, *re* pentru finală;
- Ehul 4 pl. : *do*, *sol* pentru început, și *do*, *sol*, *mi* pentru finală;
- Pentru forma „leghetos” : *mi*, pentru început și finală;
- Pentru forma „nenano” : *la*, pentru început și finală;
- Pentru forma „nana” a ehului 4 pl. : *fa*.

În cîntările lui Evstatie am întîlnit numeroase „abateri” de la aceste cadențe finale convenționale, care mai de care mai ciudate și mai de neînțeles. Astfel, în cîntarea nr. 45, în ehul 4, finala se stabilește pe *si* ; în cîntarea nr. 96, în ehul 2, finala cade pe *fa* (sau *si* *grav*) ; în cîntarea nr. 173, în ehul 4, finala revine pe *fa* etc. În unele cîntări am surprins existența a două finale : una lungă, subliniată cu apoderma sau diplē, și una scurtă, marcată cu o optime, stabilită prin cvarta descendentă, printr-un pasaj în glissando, procedeu des utilizat de Evstatie ³⁸.

Trebuie să mai arătăm că finala uneia dintre cîntări se încheie pe sunetul de început al celei care urmează, sau la cvinta acesteia, cum am observat în mod clar la cele opt Stihiri ale serviciului funebru, ce se cîntă una după alta, în toate cele opt ehuri, sau la unele Aleluiare. Constatăm o astfel de concordanță și la unele cîntări care se succed în *M* 350, dar care nu au nici o legătură tipico-

³⁷ Supra, nota 18.

³⁸ Finale duble : Nr. 26 — *nenano* : *sol-re* ; Nr. 48 — 1 pl. : *la-mi* ; Nr. 57 — 1 pl. : *do-sol* ; Nr. 100 — 2 pl. : *mi-si* ; Nr. 102 — 1 a : *sol-re* ; Nr. 117 — 1 a : *sol-re* ; Nr. 145 — 1 pl. :

la-mi ; Nr. 167 — 1 pl. : *sol-re* ; Nr. 80 — 1 pl. : *sol-re* ; Nr. 75 — 4 pl. : *do-sol* ; Nr. 86 — 3 a : *si-fa* ; Nr. 91 — *nenano* : *re-la* etc.

nală. Acest fapt ne duce iarăși cu gândul la caracterul didactic al acestui codice, altfel nu ne putem explica apariția acelor finale mult îndepărtate de structura ehurilor respective ³⁹.

Mărturiile interioare (sau intermediare) au fost marcate de Evstatie prin semnele specifice cunoscute și în conformitate cu teoria existentă a Paralaghiei : dacă se ajunge la o anumită mărturie printr-un pasaj coboritor, se notează mărturia ehului plagal, iar dacă se ajunge printr-un pasaj ascendent, se scrie mărturia ehului autentic. Unele mărturii interioare au funcții triple : a) de a indica sunetul pe care-l semnifică mărturia și la care trebuie să se ajungă, cit și sunetul cu care va continua traseul melodic ; b) de a marca sunetul cu care trebuie să continue melodia, indiferent de sunetul anterior ; c) în sfârșit, a treia ipostază a mărturiilor interioare este aceea de a indica o mutație, la cvinta descendentă sau chiar la cvarta descendentă, mai rar la cvinta sau octava ascendentă, mutațiile fiind determinate de necesitatea de a restabili traseul melodic în limitele unui ambitus adecvat vocii omenеști, dar și de a-l îndrepta către o finală corespunzătoare structurii ehului respectiv. Ar mai trebui să semnalăm aici și faptul că unele semne de punctuație — cum ar fi de exemplu *punctul*, prezent adesea în cadrul textului literar — pot ține loc de mărturie interioară, determinind o mutație necesară și specifică funcției pe care o are o astfel de mărturie. În transcrierea cîntărilor lui Evstatie ne-am prevalat adesea de această funcție pe care i-am acordat-o punctului.

Transcrierea muzicii compuse de Evstatie trebuie făcută în deplină concordanță cu manuscrisul, fără abateri nejustificate de la litera acestui atît de important codice medieval românesc. Dacă este necesar să intervenim uneori în traseul melodic cu unele mutații sau modificări sumare ale textului original, acestea trebuie semnalate în mod corect și bine motivate.

1

³⁹ Titus Moisesco, *Quelques aspects plus particuliers du déchiffre et de la transcription de la musique de tradition*

byzantine, în *Revue roumaine d'histoire de l'art*, série Théâtre, Musique, Cinéma, tome XXVIII, 1991.

MACARIE IEROMONAHUL ȘI OPERA DE ROMÂNIRE ... A CÎNTĂRILOR PSALTICE

de GHEORGHE C. IONESCU

Românirea cîntărilor psaltice ce-și găsește începuturile spre sfîrșitul secolului al XVII-lea în contextul dezvoltării conștiinței naționale reprezintă un fenomen complex determinat de existența unor însemnați factori cultural-artistici, fiecare cu importanța și specificul său. Pentru că „românirea” nu înseamnă numai tălmăcirea cîntărilor din grecește în „limba patriei”, ci întregul angrenaj al creației originale autohtone, al caligrafierii și transmiterii textului muzical-literar, al execuției și interpretării artistice. Nu putem lipsi atenției nici dorința spirituală a credincioșilor îndreptățiți a asculta slujba religioasă în limba națională, precum nici aportul — esențial pînă la urmă — al slujitorilor altarului, al marilor ecleziști, precum și al domnitorilor munteni și moldoveni, integrați curentului novator al vremii. S-a convenit totuși asupra punctului de vedere după care „a români”, ca principal factor, înseamnă tălmăcirea cîntărilor psaltice, traducerea lor din grecește în românește prin adaptarea muzicii la textul literar românesc, păstrîndu-se în nota specifică originalului așa cum cereau tradiția și canoanele bisericești. În acest sens vom proceda și noi, referindu-ne asupra factorilor colaterali numai atunci cînd va fi neapărat necesar.

În 24 decembrie, anul 1713, Filothei sin Agăi Jipei, protopsaltul Mitropoliei din București, își încheie valoroasa sa operă *Psaltichie rumânească* tălmăcită „pre a noastră de țară și de obște limbă”, care cuprinde „întru sine Cătavasiile [...], Anastasima cu propedia [...], Stihirariul cu toate samoglasnicile prasnicele [...], Stihirariul Penticostarului [...], așezate cu meșteșugul Psaltichiei pre glasurile grecești în zilele prălmînatului și de Dumnezeu înălțatului domn Ioan Constantin B Băsarab Voevodă”¹. Operă de netăgăduită valoare muzicală și documentară, *Psaltichia rumânească*, în care Filothei introduce cîntări psaltice aparținînd marilor creatori ai bisericii Răsăritului, adaptînd muzicii respective textul românesc, la care adaugă și cîteva creații originale, se înscrie în patrimoniul culturii naționale ca prima colecție de cîntări psaltice în limba română. Iar dacă pe alocuri se întîlnesc unele stîngăcii provenite din neconcordanța prozodică dintre muzică și text în tălmăcirea partiturii aceasta nu diminuează cu nimic importanța și valoarea lucrării².

De la Filothei sin Agăi Jipei la Macarie Ieromonahul, timp mai bine de un secol, spațiul este acoperit de o seamă de muzicieni psalți — compozitori, tălmăcitori, copişti, dascăli și interpreți valoroși — care contribuie, fiecare în felul său, la opera de românire a cîntărilor bisericești. Între aceștia reținem numele lui Șărbăn Pevețul — ucenic al lui Filothei și protopsalt al bisericii Curtea Domnească, tălmăcitor, compozitor-psalt și interpret talentat —, al lui Ioan sin Radului Duma Brașo-

¹ Filothei sin Agăi Jipei, *Psaltichie rumânească*, BAI, ms. rom. 61, f. 1.

² Sebastian Barbu-Bucur, *Acțiunea de „românire” a*

cîntărilor psaltice și determinările ei social-patriotice. Filothei sin Agăi Jipei și alți autori din secolul al XVII-lea, în Bis. Ort. Rom., an. XCVIII, nr. 7 — 8, București, 1980, p. 836 — 856.

veanu de la care se păstrează o *Psaltichie românească*, încheiată în 1751, de fapt o copie a *Psaltichiei* lui Filothei³ și al lui Constantin fitori psalt, autor caligraf al unui *Anthologhion*, copie a unor cîntări selecționate din *Psaltichia rumânească* a lui Filothei.

Un nume care se impune cu pregnanță în această perioadă este Mihalache Moldoveanu, „dascăl de muzichie la Școala de la Sf. Sava și la metocul Episcopiei de Rîmnice din București pe la anii 1784 — 1786”, cel care în anul 1767 tălmăcește un *Anastasimatar* menționat de Anton Pann în prefața *Bazului teoretic*⁴. Din păcate acesta nu se mai păstrează. S-au transmis însă unele cîntări originale sau tălmăcite din grecește semnate de Mihalache Moldoveanu răspindite în diverse manuscrise existente în Biblioteca Academiei sau în alte biblioteci din București și din țată. Mihalache Moldoveanu face un important pas înainte față de Filothei, intervenind în tratarea partiturii în mod creativ, reușind „să înveșmînteze cuvintele românești cu o melodie atît de potrivită, astfel încît ea a putut să reziste, în foarte multe cazuri, pînă în zilele noastre”⁵.

Importante contribuții la românirea cîntărilor bisericești sînt aduse de Ioan Psaltul care în 1785 alcătuieste un cuprinzător manuscris (359 folii) unde, alături de cîntări grecești, se găsesc și șapte cîntări în limba română, precum și de Naum Rîmniceanu, muzician de aleasă cultură, de la care ne-a rămas un *Anthologhion* cuprinzînd în traducere românească o *Propedie* și mai multe cîntări reproduse din *Psaltichia* lui Filothei. Asemenea acestora, Iosif Monahul, protopsaltul mănăstirii Neamț și Ioniță Pralea Moldoveanu, primul traducător în versuri ritmate al *Prohodului Domnului* și al *Prohodului Maicii Domnului* (anul 1810), îmbogățesc grupul creatorilor și tălmăcitorilor cîntărilor psaltice premergători lui Macarie Ieromonahul.

Nu sînt lipsite de interes aprecierile celor doi corifei ai muzicii psaltice românești din prima jumătate a secolului al XIX-lea, Macarie Ieromonahul și Anton Pann, privind procesul românirii cîntărilor bisericești din această primă etapă.

În prefața *Irmologhionului* său, Macarie Ieromonahul, adresîndu-se „institului și intru Hristos iubit patriot cîntărețului român”, ne oferă în acest sens unele însemnări deosebit de prețioase : „Mulți din psalții cei desăvîrșiți din neamul nostru s-au arătat cu rivnă în vremi ca să facă cite ceva în limba noastră precum fericitul intru pomenire Arsenie Ieromonahul Cozianul, Calist Protopsaltul sfintei Mitropolii a Bucureștilor și Șarban protopsaltul Curții Domnești, cari nu numai *Anastasimatarul melos*, *Stihirariul melos*, *Heruvicile*, *Pricesnile* toate, *Catavasiile*, *Irmoasele* toate și altele, dar și partea cea mai multă a *Papadichiei* o au prefăcut românește cu toată desăvîrșită alcătuire, minunați dascăli și alcătuitori vremii lor stînd în cea veche muzichie”⁶. La rîndul său Anton Pann, două decenii mai tîrziu, în prefața *Bazului teoretic*, specifică : „Din tălmăcitorii și alcătuitorii cîntărilor români nu cunosc decît patru, afară din C’antemir domnul Moldovei. C’el dintii care a tălmăcit *Anastasimatarul* este Mihalache Moldoveanul, precum singur serie : *Anastasimatarul românesc*, alcătuit acum întiiu de mine Mihalache Moldoveanul la anul 1767. Al doilea este unul Vasilache Cîntăreț de la care să găsesc *Heruvice*, *Chinonice* și altele. Al treilea este Ianuarie Protosinghelul carele pe la anul 1821 mi-a arătat un *Anastasimatar* asemenea vrednic de toată lauda. Al patrulea care a scris pe metodel vechi este părintele Macarie Ieromonahul, Portarie al Sfintei Mitropolii, acesta însă mai pe urmă învățînd metoda nouă și întocma prefăcîndu-le le-a și tipărit precum se văzu”⁷. Mai departe, în subsolul paginii a XXIX-a, Anton Pann continuă : „Cîntări alcătuite pe sistema veche în limba românească se găsesc nenumărate mai pe la toate mănăstirile de chinovii, adică la Căldărușani, Cernica, Mănăstirea Neamțul și în alte părți dar prescriitorii și copiitorii din neîngrijire neînsemnîndu-le numele deasupra au rămas cei mai mulți necunoscuți”.

Fără îndoială însemnări care pun în lumină strădaniile unor muzicieni psalți, nu puțini la număr, mulți rămași anonimi, într-o frămîntată perioadă în care cîntarea bisericească în limba țării ciștigă tot mai mult teren în procesul emancipării față de cea elenă dominantă în acest timp.

³ Idem, Ioan sin Radului Duma Brașoveanu, în *Studii de muzicologie*, vol. X, București, 1974, p. 161—222; idem, Filothei sin Agdi Jipei, *Psaltichie românească*, II, *Anastasimatar*, București, 1984, p. 27—32.

⁴ Anton Pann, *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică*, București, 1845, p. XXVIII.

⁵ Sebastian Barbu-Bucur, *Acțiunea de „românire” a cîntărilor psaltice ...*, p. 846.

⁶ Macarie Ieromonahul, *Irmologhion sau Catavasier muzicesc ... alcătuit românește pre așăzămîntul sistimii cei noao dupre cel grecesc ...*, Viena, 1823, p. IV.

⁷ Anton Pann, *op. cit.*, p. XXVIII—XXIX.

Cel care se înscrie în istoria muzicii psaltice românești ca cel mai „desăvirșit” tălmăcitor al cântărilor ecleziastice este Macarie Ieromonahul. Deprinsese meșteșugul cântării bisericești „din mica sa copilărie” de la protopsaltul Constandin „ucenicul dascălului Șarban protopsaltul Țării Românești”⁸. După afirmațiile lui Anton Pann din prefața *Bazului teoretic*, Macarie Ieromonahul „a scris (cântări psaltice — n.n.) pe metoda vechi [. . .] însă mai pe urmă învățînd metoda nouă și întocma prefăcîndu-le le-a și tipărit precum se văzu”. Tot Anton Pann spune mai departe că Macarie, „orînduit epistat” la școala de muzică bisericească înființată în anul 1819 pe lângă Mitropolie de Dionisie, „urmase la metoda nouă în școala lui Petru Efesiu”⁹. Cîțva timp mai înainte, în 1812, Macarie Ieromonahul fusese propus de episcopii Iosif al Argeșului și Constandie al Buzăului ca dascăl de psaltichie al Școlii de muzică bisericească ce urma să ia ființă pe lângă Mitropolia din București¹⁰. Sînt puținele date de care dispunem cu privire la pregătirea muzicală și activitatea profesională a lui Macarie pînă în anul 1819 cînd mitropolitul Dionisie Lupu îl însărcinează cu tălmăcirea din grecește în limba română a tuturor cântărilor psaltice din serviciul cultului religios. „Deci preasfinția sa știindu-mă pre mine smeritul între ieromonahi desăvirșit într-o amîndouă sistimile, îndestulat cu iscusința cea de mulți ani și cu dreaptă socoteală de a prefăce și a le aduce pre acestea în graiul patriei în cea mai cuviincioasă și nestrămutată a lor înființare și aprinsu cu rîvna ca unul ce și pe sistima cea veche nu puține cărți în limba noastră am prefăcutu și cântări am alcătuitu, chemîndu-mă mi-au poruncitu ca toate cărțile sistimii cei noao să le prefăcu românește și să le parodosească, sistisîndu-mi și școală de musichie romanească”¹¹.

Se înțelege că Macarie care apropia vîrsta de 50 de ani tălmăcise și compusese deja cântări în sistima veche, cucuzeliană („nu puține cărți în limba noastră am prefăcutu și cântări am alcătuitu”) pe care apoi, odată cu adoptarea metodului hrisantic în notația psaltică să le transcrie și să le adapteze noului sistem, unanim acceptat.

Se simțea deci nevoia unui repertoriu ecleziastic tălmăcit, „intradus” cum obișnuia să spună Macarie, în „sistima noao”, în „limba graiului nostru”. Aceasta presupunea o muncă enormă și o competență profesională de netăgăduit. De aceea mitropolitul Dionisie Lupu, care se găsea în chiar primul an al păstoriei sale, însărcinează pe Macarie Ieromonahul cu realizarea acestei opere de o atare răspundere și uriașă importanță în plan cultural național. Era, fără îndoială, cel mai potrivit. I se propune totuși colaborarea altor doi muzicieni de prestigiu în persoana lui Anton Pann și a lui Panaiot Enghiurliu, propunere care nu se va îndeplini, Macarie preferînd să lucreze separat. „Fără zăbavă am fost chemat și eu de conlucrător la tălmăcirea cântărilor în românește și pentru facerea unui tipar spre tipărirea lor dîndu-ne de ajutor și pe părințele Pangratie monahul” (Panaiot Enghiurliu — n.n.), mărturisește Anton Pann în prefața *Bazului teoretic*¹².

Firește, decizia lui Macarie de a lucra de unul singur, fără a împiedica pe ceilalți doi muzicieni să procedeze asemenea lui, ar putea naște unele suspiciuni. Cert este însă că în realizarea unei asemenea opere de o asemenea răspundere nu se putea proceda altfel. Că Anton Pann a lucrat și el, separat, la tălmăcirea cântărilor psaltice ne-o spune el însuși: „Douăzeci și cinci de ani sînt de cînd am luat în mină condeul tălmăcirii cântărilor bisericești și lucrarea cea de totdeauna, scrierea și prescrierea, predarea lecțiilor și întrebuițarea lor în bisericile de prin politii și chinovii mi-a dat pricină ca să le prefac de mai multe ori”¹³.

În aceste împrejurări, Macarie Ieromonahul, „epistatul școalelor de musichie” este recunoscut tălmăcitorul oficial al cântărilor bisericești, fiind socotit în același timp părintele școlii naționale de creație psaltică. O recunoaștere care venea nu atît din investitura domnească cu care fusese onorat,

⁸ Nicolae M. Popescu, *Macarie Psaltul, la o sută de ani de la moartea lui* (†1836—1936), București, 1936, p. 13. Sînt reproduse *Catapasiile la Duminica Stîlpărilor*, alcătuite pe „glas bulgăresc de [. . .] dascălul Șarban [. . .] pre care le-am învățat de la însuși protopsaltul Constandin, ucenicul lui Șarban și de la însuși le-am păstrat în scris pe sistima veche. Și le-am alcătuit pe sistima cea noao întocmai și nestrămutat, precum le-am învățat: și le-am păstrat în scris. Și acum le-am paradosit părinților din sfînta monastire Neamului, pentru ca să rămîie vecinice și nestrămutate; la anul, 1832” (reproduse după ms. rom. 3 735, f. 41—45, BAR).

⁹ Anton Pann, *op. cit.*, p. XXXIV.

¹⁰ *Cădră Domnia lor Boerii Caimacami*. Numirea lui Macarie ca dascăl de musichie. Semnează Iosif Argeș și Constandie Buzău, 1812, noiembrie 20, *Bis. Ort. Rom.*, nr. 2, 1892, p. 111.

¹¹ Macarie Ieromonahul, *op. cit.*, p. VI.

¹² Asupra contribuției lui Anton Pann la romînirea cântărilor psaltice a se vedea Gh. Ciobanu, *Anton Pann și „romînirea” cântărilor bisericești. La aniversarea a 175 ani de la nașterea sa*, în *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, București, 1974, p. 317.

¹³ Anton Pann, *op. cit.*, p. XXXVII.

cît mai ales din prestigiul său profesional, din ținuta sa morală fără reproș, din valoarea artistică indubitabilă a operei sale. Nu întîmplător, pe marginea unei pagini pe care Macarie transcrișese una din cîntările sale, o altă mină, probabil Iosif Naniescu, în posesia căruia fusese manuscrisul, nota : „melodia, facere a fericitului părinte Macarie, dascălul și traducătorul muzicii bisericești în limba românească”¹⁴.

Creația muzicală a lui Macarie Ieromonahul, amplă și cuprinzătoare — aproximativ 150 de cîntări originale și peste 000 de cîntări românite — acoperă întreaga arie a serviciului religios, de la cîntările Vecerniei și Utreniei la cîntările Liturghiei în cele trei variante : a sfîntului Ioan Chrisostom, a sfîntului Vasile cel Mare și cea a Darurilor mai înainte sfințite, extinzîndu-se asupra celorlalte servicii de cult, la cîntări ocazionale, innuri de slavă și cîntece cu caracter moral-educativ. O parte a acestora a fost tipărită intrînd ușor în circulație, cea mai mare parte însă păstrîndu-se în manuscris, scrise de Macarie însuși sau, în mănăstiri și școli de psaltichie, de ucenici ai acestuia sau de copişti specializați. Unele dintre lucrările sale, datorită condițiilor de păstrare și de difuzare specifice timpului, s-au pierdut. Afirmările lui Anton Pann din prefața *Bazului teoretic* ne îndreptățesc la aceasta.

Un rol deosebit de important în conservarea lucrărilor lui Macarie l-a avut mitropolitul Moldovei, Iosif Naniescu. El a preluat de la episcopul Chesarie al Buzăului întreaga operă a lui Macarie ce-i fusese lăsată spre păstrare de sora acestuia, maica Periețeanu, stareța mănăstirii Viforita, la dorința marelui muzician psalt. Iosif Naniescu le păstrează cu grija colecționarului îndrăgostit de carte, pentru ca înainte morții sale, printr-un gest de aleasă generozitate, să le doneze, împreună cu întreaga sa bibliotecă, Academiei Române. În acest fel, grupate și conservate cu grijă, lucrările psaltice ale lui Macarie, originale sau tîlmăcite din grecește, au stat la dispoziția celor interesați în cunoașterea creației sale — teologi, muzicologi, bizantinologi, critici de artă — între aceștia Constantin Erbiceanu, Ioan Popescu-Pasărea, preotul Nicolae M. Popescu, Ioan D. Petrescu, Titus Moisescu, Octavian Lazăr Cosma ș.a., dezvăluindu-ne aspecte privind ineditul, valoarea artistică și profunzimea operei ilustrului compozitor.

În încercarea de a pune în lumină noi aspecte ale creației lui Macarie Ieromonahul, oprindu-ne mai ales asupra procesului de românire a cîntărilor psaltice, cît și pentru o înțelegere mai clară și sistematică a operei sale, o compartimentăm în două : lucrări tipărite și lucrări în manuscris pe care, astfel grupate, le vom prezenta în datele lor esențiale.

LUCRĂRI TIPĂRITE

1. *Anastasimatarium bisericesc*. Viena, 1823, se constituie în prima tipăritură muzicală cunoscută în limba română. Este tîlmăcit după o copie a *Anastasimatarului* lui Petru Lampadarie (Νέον Ἀναστασιματάριον), tipărit la București de Petru Efesiu în anul 1820. Cartea conține cîntări de la Vecernie, Utrenie și Liturghie începînd cu *Doamne strigat-am*, *Stihirile Învierii*, *Stihirile Stihocanei* etc., apoi *Sedelele Învierii*, *Antifoanele*, *Pasapnoariile*, încheind cu *Fericirile* ce se cîntă duminica dimineața la Liturghie.

Tipărit în condiții excelente, *Anastasimatarul* „românit” de Macarie constituie baza repertoriului ecleziastic utilizat în școli și în biserică, rămîinind „cartea clasică” a literaturii muzicii psaltice românești¹⁵.

2. *Irmologhion sau Catavasier musicesc*. Este tipărit la Viena în 1823, în aceleași condiții excelente. Cuprinde *Catavasiile praznicelor împărătești și ale Născătoarei de Dumnezeu*, *ale Triodului și ale Penticostarului* tîlmăcite de Macarie după manuscrisul grec 751, aflat în Biblioteca Academiei

¹⁴ BAR, ms. rom. 3 736, f. 79 (titlul cîntării *Paștile cele sfințite* [...] *La sfînta și luminată zi a Învierii Domnului Dumnezeu și Mîntuitorului nostru Iisus Hristos*, gls. V).

¹⁵ Nicolae M. Popescu, *Viața și activitatea dascălului de cîntări Macarie Ieromonahul*, București, 1908, p. 51 ; Asupra lucrărilor tipărite a le lui Macarie a se vedea și Titus Moisescu, *Prolegomene bizantine*, București, 1985, p. 90.

Române, care are același conținut și ordine a lucrărilor. De data aceasta Macarie nu precizează numele autorilor lucrărilor introduse în *Irmologhion*. Ei pot fi însă identificați din manuscrisul grec în persoana lui Petru Lampadarie, a lui Petru Vizantie, Grigore Protopsaltul și Gheorghe Criteanul. Macarie este prezent cu câteva Axioane praznicale, unele originale, altele „românite” urmînd linia textului muzical grecesc pe care îl tratează în spiritul și viziunea sa creatoare.

3. *Tomul al doilea al Antologhiei*. Este tipărit la București în anul 1827. Conține în mare slujba Utreniei începînd cu *Cîntările treimice*, *Dumnezeu este Domnul* pe cele opt glasuri împreună cu *Troparele*, *Binecuvîntările Învierii* și *Antifoanele*, glas IV, creații ale lui Petru Lampadarie. De la p. 42 începe seria polieleelor, *Robii Domnului*, forma mare și forma mică, semnate de Ioan Protopsaltul, Grigorie Protopsaltul, Daniel Protopsaltul, Petru Lampadarie, Sinesie Sfetagorețul, Iacob Protopsaltul și Hurmuz Hartofilax. La p. 181 întîlnim polieleul *Cucîntbun*, glas VIII, „facerea lui Kir Gheorghe Criteanul” iar la p. 242 polieleul *La Rîul Varilonului*, glas VIII, „facerea lui Kir Grigorie Protopsaltul după cererea preaosfințitului mitropolit al Moldovei Kiriu kir Veniamin” urmat de un altul glas III, „facere a lui kir Hurmuz aflătorul sistimii cei noao”. De la p. 264 încep *Pasapnoariile*, creații ale lui Ioan Protopsaltul și Petru Lampadarie, continuate cu *Doxologiile* pe cele opt glasuri și cele 11 *Voscesne* semnate de Iacob Protopsaltul pentru a încheia cu *Cîntările de laudă la Arhieru* cînd se îmbracă în biserică „exigisite din Papadichie”, glas VII, p. 427, „facere a preacuviosului părinte Ioan Cucuzel Maistorul”.

În cuprins mai semnalăm prezența polieleului *Robii Domnului*, glas II, p. 363, „facere a răposatului Sărdarul Dionisie Moraitul, ce au stătut aici la București” și *Pasapnoarie*, glas III, p. 279 „facere a dascălului Mihalache Protopsaltul”. Din creația originală a lui Macarie înregistrăm *Binecuvîntările Învierii*, glas V, p. 35, polieleul *La Rîul Varilonului*, glas III, p. 256 și cele *Trei Axioane* și *Lumină lină* scrise „după cererea ucenicilor din școale”, p. 357–362.

Pentru traducerea cîntărilor, Macarie s-a folosit de manuscrisul grec 743 aflat și acesta în Biblioteca Academiei, manuscris ce-i poartă semnătura.

4. *Prohodul Domnului*. Este ultima lucrare aparținînd serviciului de cult tipărită de Macarie Ieromonahul „întocmit(ă) după cum să cîntă grecește fără scădere sau înmulțire de vreo silabă” la îndemnul și cu cheltuiala episcopului Chesarie al Buzăului în anul 1836. Pentru tălmăcirire Macarie se folosește de ms. gr. 751 de unde împrumută textul muzical pe care-l „traduce” în două variante, una mai largă în mișcare lentă și alta mai scurtă în mișcare ceva mai grăbită, pentru stările I și a II-a, și în patru variante, incluzînd și muzica pentru *Primăvară dulce*, în mișcări contrastante, pentru starea a III-a. Textul literar, preluat din grecește din cîntările Triodului, este prezentat integral, în versuri ritmate, cu respectarea strictă a numărului de silabe și a accentelor metro-ritmice pentru toate strofele celor trei stări astfel încît relația muzică-text literar să fie deplină. În realizarea acestei splendide și unice cîntări bisericești, Macarie se dezvăluie nu numai ca muzician desăvîrșit, ci și ca un talentat versificator, oferindu-ne cea mai frumoasă variantă a *Prohodului* cunoscută pînă astăzi, în cea mai curată limbă românească, în imagini de o eleganță și plasticitate cuceritoare¹⁶.

LUCRĂRI ÎN MANUSCRIS

1. *Stihirarul*. BAR, ms. rom. 1690 (248 folii)¹⁷. Alcătuit în sistima veche de Manuil Hrisaf (aproximativ anul 1660) a fost transpus – exighisit – în sistima nouă de Grigorie Protopsaltul și Hurmuz Hartofilax, „iar pre limba noastră românească s-au prefăcut de smeritul Macarie Ieromonahul, portarie al sfintei Mitropolii și dascălul școalelor românești de musicie”¹⁸. Manuscrisul în tălmăcirea lui Macarie a fost caligrafiat în anul 1825 de Ilie Cîntărețul de la biserica sfîntul Nicolae Vlădica din București „cu porunca și cheltuiala sfînției sale părintelui Macarie Ieromonahul”. În conținutul său sînt *Slavele de la Vecernie* pe cele opt glasuri (f. 1–19^v) și cele 11 *Voscesne* „care din-

¹⁶ Gheorghe C. Ionescu, *Prohodul. Laudele îngropării Domnului*, în *Studii și cercetări de istoria artei, seria Teatru, Muzică, Cinematografie*, tom. 37, 1990, p. 17–41.

¹⁷ În această colecție se găsesc două exemplare (identice) ale *Stihirarului*, calligrafiate de același Ilie Cîntărețul. Primul exemplar de la f. 1 la 122, al doilea de la f. 125 la 246.

¹⁸ BAR, ms. rom. 1690, f. 1 și respectiv f. 125.

tră începutul s-au alcătuit de fericitul întru pomenire Ioan cel dulce" (f. 20—45^v). În continuare se găsesc *Ceasurile Nașterii Domnului*, *Ceasurile ajunului Bobotezei* și *Ceasurile sfințelor Patimi din marea Vineri* (f. 46—106), toate „din Stihirarul cel vechiu”. Manuscrisul se încheie cu *Troparele la Duminica a 3-a a Postului mare*, glas V, la *Adormirea Maicii Domnului*, glas I și la *Tăierea capului Mergătorului înainte și botezătorului Ioannă*, glas I (f. 118—122^v).

2. *Papadicchie*. BAR, ms. rom. 1 691 (188 folii). Este o colecție de cîntări psaltice în stil papadic alcătuită „pe vechiu de feliuri de dascăli și sfinți părinți ai bisericii Răsăritului”, „exighisită pe metodelul sistimei cei noao de Grigorie Protopsaltul și Hurmuz Hartofilax” și „prefăcută în românește” de Macarie Ieromonahul¹⁹. Colecția este caligrafiată de același Ilie Cîntărețul la cererea și cu cheltuiala Ieromonahului Macarie. Nu se precizează anul scrierii sale. Se apreciază totuși anul 1825 cînd Ilie Cîntărețul caligrafiază cealaltă colecție psaltică macariană menționată²⁰.

Manuscrisul, alcătuit în majoritate din cîntări aparținînd lui Petru Berechet „cel dulce viersuitoriu”, debutează cu o serie de polielee în forma lor dezvoltată începînd cu *Robii Domnului*, glas I (f. 1), continuînd cu *Mărturisiți-ră Domnului*, glas I (f. 11), cu o a doua variantă a acestuia, glas VI (f. 15^v) și cu un alt *Robii Domnului*, „mare și meșesugăreț”, glas VIII (f. 21) pentru a încheia cu polieleul *Cuvînt bun răspuns-a inima mea*, glas IV (f. 69^v), o splendidă și inspirată cîntare de laudă către Născătoarea de Dumnezeu în viziunea creatoare a lui Macarie Ieromonahul. Urmează grupajul *Pasapnoariilor (Toată suflarea să laude pre Domnul)*, glasurile I, IV, VI, VII și VIII (f. 83—95^v) toate ale lui Petru Berechet și seria *Slavosloviilor (Slavă ție celui ce ne-ai arătat lumină)* glasurile I și VIII (f. 97^v — 107) ale lui Petru Berechet și glas V (f. 101^v) a lui Balasie Preotul. În continuare, înregistrăm cinci mathimi (podobii, condace), toate ale lui Petru Berechet ce se cîntă la sărbătorile Maicii Domnului, glas III, la Sfinții Împărați Constantin și Elena, glas VIII, la Închinarea Arhanghelului Gavriil, glas I (f. 112^v — 124), ultimele două făcînd parte din *Acatistul Maicii Domnului* (f. 129^v — 154^v). Manuscrisul se încheie cu cîteva cratimi „ce să numesc naiuri” ale aceluiași Petru Berechet pe glasurile I, III, II și VI (f. 155 — 166) urmate de *Prochimenenele Vecerniei* (Dohē, cum sînt numite aici), cîte unul pentru fiecare zi a săptămîinii (f. 171^v — 183^v), la care se adaugă un altul, variantă a prochimenului *Domnul s-au împărăfit*, glas IV (f. 184) din slujba de simbătă seara „facere a lui kir Ioannă Protopsaltul sfinței lui Hs. bisericii cei mari”.

Reținem că nici una din cîntările cuprinse în acest *Stihirar* — cele mai multe din slujba Utreniei — n-au fost incluse de Macarie în *Tomul al doilea al Anthologhiei*, editat în 1827, intenționînd să le poată tipări separat.

3. *Irmologhion Calofonicon*. BAR, ms. rom. 1 685 (188 folii), conține 125 cîntări psaltice dintre care 120 irmoase „frumos meșesugite” însoțite de cratimi orînduite pe opt glasuri și 5 imne de laudă închinare domnitorilor Alexandru Ghica și Mihail Sturza, starețului Dositei și stareții Fevronia, ultimul fiind o rugăciune adresată Fecioarei Maria, care încheie colecția respectivă. Manuscrisul este caligrafiat de Macarie Ieromonahul „scris de însăși mîna sa în Mănăstirea Neamțului la anul 1833”. Din cele 125 de cîntări cuprinse în volum 93 sînt tîlmăcite din grecește „intraduse de smeritul Ieromonah Macarie”, 32 fiind compoziții originale. Cele romănite sînt însoțite de numele autorilor lor: Petru Berechet, 40 irmoase; Balasie Preotul, 23; Ghermano Arhiereul, 6; Gheorghe Criteanul, 5; Dimitrie Domesticul, Damian Sfetagorețul, Meletie Sinaitul, Petru Lampadarie și Athanasie Patriarhul, cîte 2; Grigorie Protopsaltul, Iacob Protopsaltul, Ioan Protopsaltul, Panaiot Halatzoglu, Daniil Protopsaltul, Manuil Hrisaf și Arsenie, cîte unul, două irmoase fiind notate „al oareșicărui necunoscut”. Cîntările lui Macarie sînt nesemnate. Cînd însă în 1869, preotul Ghiță Ionescu copiază întocmai acest *Irmologhion Calofonicon* (BAR, ms. rom. 1 483), acesta trece în titlul cîntărilor lui Macarie numele compozitorului.

În tîlmăcirea irmoaselor Macarie s-a folosit de ms. gr. 752, Εἰρμολόγιον Καλοφονικόν, scris de un elev al lui Grigorie Protopsaltul, înaintea anului 1820. Manuscrisul cuprinde 88 de cîntări, 21 de cratimi, scrise la sfîrșit și o cîntare epilog. Nu se găsesc aici irmoasele semnate de Petru Berechet (f. 46 și 121^v), Gheorghe Criteanul (f. 162), Balasie Preotul (f. 166^v) și Manuil Hrisaf (f. 171), „romănite” după alte surse și introduse în *Irmologhion*.

¹⁹ Ibidem, ms. rom. 1 691, f. 1.

²⁰ Nicolae M. Popescu, *op. cit.*, p. 61.

4. *Calofonicon Irmologhion, adecă Irmoase frumos glăsuitoare*. BAR, ms. rom. 4 412 (76 folii). Este un miscelaneu cuprinzând cîntări psaltice originale sau tălmăcite din grecește scrise de Macarie în anul 1833, „spre folosul fiilor patriei romano-moldoveni ce se orînduiesc de învăță în școalele de muzică națională”, cînd se găsea dascăl de psaltichie la Neamț²¹. Este o colecție de cîntări în cîrnă, scrise separat pe foi volante, cu adnotări, ștersături și adăugiri, păstrate și adunate în volum de Iosif Naniescu.

Sînt aici 95 de irmoase din care 88 intră în componența *Irmologhionului Calofonicon* alcătuit de Macarie la Neamț în același an, 1833, și care constituie de fapt forma finită a lucrării sale (BAR, ms. rom. 1 685). Se găsesc apoi *Doxologiile* pe cele opt glasuri „facere a fericitului kir Iacob Protopsaltul”, *Slavă ție*, glas VII, din *Doxologia* lui Hurmuz Hartofilax, mai multe cîntări din luna decembrie semnate de Cosma Aghiopolitul și Sfîntul Roman „făcătorul de cîntări” (Roman Melodul), alături de un grupaj de cratime, completări ale unor irmoase calofonice. Se găsesc, de asemenea, *Ceasurile la Nașterea Domnului nostru Iisus Hristos*, glas II (f. 45—47^v), *Catavasiile Nașterii Domnului*, glas I (f. 48—50), *Ceasurile la Botezul Domnului*, glas VIII (f. 50—52), *Catavasiile la Duminica Stîlpărilor*, glas III, fără peasna I-a (f. 57—58)²², *Slava la Vecernie „a așezării Maicii Domnului”*, glas I (f. 59) și *Voscreșnele* a 6-a, a 7-a și a 8-a, glasurile VI, VII și VIII (f. 62—63^v), toate fără indicația autorului, „intraduse” din grecește sau creații originale ale lui Macarie.

5. *Pricestniar*. BAR, ms. rom. 1 692 (300 folii)²³. Este o colecție de chinonice (pricestne) care se cîntă la Liturghie în timpul împărțirii slujitorilor altarului. Manuscrisul conține 90 de chinonice ilustrînd 24 de titluri diferite semnate de 8 compozitori psalți dintre cei mai reprezentativi. Aceștia sînt Petru Lampadarie cu 31 de cîntări, Grigorie Protopsaltul și Daniel Protopsaltul cu câte 16 cîntări, Hurmuz Hartofilax cu 7 cîntări, Petru Vizantie cu 5 cîntări și Iacob Protopsaltul cu 2 cîntări. Aceștia se adaugă Macarie Ieromonahul cu 7 cîntări diferite, creații originale.

Pricestniarul este o operă tirzie a lui Macarie, tălmăcirea din grecește „în limba patriei noastre” fiind încheiată în anul 1836, anul morții sale²⁴. Reamintim că în același an, în teasurile tipografiei Episcopiei Buzăului, apărea *Prohodul Domnului* „intradus” de Macarie și tipărit cu sprijinul și cheltuiala episcopului Chesarie.

Cîntările *Pricestniarului*, scrise în stil papadic, în mișcări lente, fără a fi totuși prea întinse, frumos meșteșugite de Macarie, au fost preluate de discipolii săi, copiate în colecții specializate și introduse în circulație. Amintim între acestea manuscrisul românesc 1 804 din Biblioteca Academiei, caligrafiat în 1838 la Căldărușani de Ghimnasie Monahul, ucenicul lui Macarie, unde sînt reproduse (f. 172—178, 232—240 și 398^v—403) cîntările *Pricestniarului*. Copistul renunță la unele cîntări, adaugă altele, ridicînd numărul lor la 113. Între cîntările introduse de Ghimnasie reținem cele trei variante ale chinonicului *Gustați și vedeți că bun este Domnul* semnate de Macarie, ciclul pricestnelor ce se cîntă în zilele săptămîinii (6 la număr) aparținînd lui Petru Lampadarie, pricestnele duminicale *Lăudați pre Domnul* pe cele opt glasuri compuse de Daniel Protopsaltul și grupajul aceluiași pricestne sub semnătura lui Grigorie Protopsaltul.

6. *Cîntările sfintei Liturghii*. BAR, ms. rom. 1804 (453 folii). Se găsesc în acest manuscris numit *Tomos al Anthologiei* (f. 143—141), caligrafiat de Ghimnasie Monahul în anul 1838 la Căldărușani, constituite în grupajul „cîntărilor ce se întrebuințează la sfînta și dumnezeiasca Liturghie”.

După cîteva cîntări în debut, aparținînd compozitorilor Petru Lampadarie, Balasie Preotul și Gheorghe Criteanul (*Binecuvîntează suflute al meu pre Domnul, Sfînte Dumnezeule, Crucii Tale ne închinăm*), urmează seria *Heruvicelor* pe cele opt glasuri semnate de Petru Lampadarie (5) și Grigorie Protopsaltul (3), a *Heruvicelor din zilele săptămîinii*, toate ale lui Petru Lampadarie (f. 157—171^v)

²¹ În anul 1831, Macarie Ieromonahul se stabilește la Neamț după ce un timp (1829—1831) îndeplinise funcția de stareț (egumen) la mănăstirea Bîrnova (BAR, ms. rom. 4 479, f. 9, scrisoare în original cu autograful lui Macarie). La Neamț, unde rămîne pînă în anul 1833, Macarie desfășoară o activitate prodigioasă atît ca dascăl și conducător al Școlii de psaltichie, cît și ca tălmăcitor și compozitor al unui însemnat număr de cîntări psaltice. *Irmologhionul Calofonicon*, *Doxologiile pe cele opt glasuri*, *Ceasurile* și *Catavasiile Nașterii Domnului*, *Catavasiile la Duminica Stîlpărilor*, *Anizandarile*

au fost realizate aici, „paradosite părinților din sfînta monastire Neamțul”.

²² Se găsește în întregime în BAR, ms. rom. 3 735, f. 41—45 și tipărit, în Nicolae M. Popescu, *Macarie Psaltul, la o sută de ani de la moartea lui* (†1836—1936), p. 13—32.

²³ În colecția respectivă sînt două exemplare asemănătoare ale *Pricestniarului* scrise de mîini diferite după un exemplar original al lui Macarie ce se găsește necatalogat în Biblioteca Academiei.

²⁴ BAR, ms. rom. 1 804, f. 231^v.

și a *Herucicelor mari* (f. 181—188^v), compoziții psaltice ale lui Petru Efesiu Protopsaltul. Intercalate acestora (f. 172—180^v) se găsesc *Pricestnele preste săptămîină* „facerea lui Petru Lampadarie, continuată de la f. 189 cu *Pricestnele duminicale* ale lui Daniil Protopsaltul și o a doua serie „facere a lui Kir Grigorie Protopsaltul”. Un grupaj de 6 *Axioane duminicale* (*Curine-se cu adevărat*), trei dintre acestea, creații originale ale lui Macarie, fiind tipărite în anul 1827 în *Tomul al doilea al Antologiei*²⁵, iar un altul, nesemnat, intitulat *Axion rusec*, glas III (f. 213^v) scris în limba slavonă (!), pregătește seria celor 14 *Axioane Praznicale*, originale sau „intraduse” din grecește de Macarie, introduse în *Irmologhionul* tipărit la Viena în 1823. În final, înregistrăm 4 *Axioane* (*Din ospățul Stăpînului, Nu te tîngui pentru mine Maică, Taină străină văz și Nu se pricepe toată limba a te lăuda*), toate de Macarie Ieromonahul, cîntări ce se cîntă în loc de *De tine se bucură* în Săptămîna luminată sau cînd Nașterea și Botezul Domnului cad duminică.

Pricestnele Praznicelor Împărătești, deși componente ale Liturghiei, sînt prezentate separat²⁶. Izolat, în cuprinsul manuscrisului, semnalăm unele cîntări proprii celorlalte tipuri ale Liturghiei, cea a Sfîntului Vasile cel Mare și cea Mai înainte sfîințită.

7. *Compoziții pe psaltichie*. BAR, ms. rom. 3 736 (188 folii) conține 37 cîntări psaltice de la Vecernie, Utrenie și Liturghie, unele cîntări ocazionale și cîntecele morale *Cîntarea Dimineții* și *Deschide-te gură, cîntă*. Sînt cîntări originale sau tălmăcite din grecește de Macarie Ieromonahul. O parte dintre acestea sînt nesemnate. Ele sînt creații originale ale lui Macarie care, în cele mai multe cazuri, fie din modestie, fie că așa se obișnuia atunci, nu-și semna lucrările. Originale sau tălmăcite, ele au fost caligrafiate în bună parte de însăși mîna lui Macarie, separat, pe foi volante, păstrate de Iosif Naniescu și adunate în volum de către acesta. Nu cunoaștem anii scrierii lor. Oricum, ele sînt scrise la date diferite pe întregul timp al activității sale de creație.

În cuprinsul colecției se găsesc 11 cîntări, compoziții psaltice originale ale lui Macarie: *La Rîul Varilonului*, glas VIII, în trei exemplare (f. 33, 37 și 41), tipărit în *Tomul al doilea al Antologiei*, p. 250, un grupaj de 7 cîntări „la sfînta și luminată zi a Învierii”, glas V (f. 79—82 și 85—89), irmosul *Taină străină răz*, glas I (f. 129) și cele două cîntece morale *Cîntarea Dimineții*, glas VIII (f. 7 și 8) pe versurile lui Ion Eliade-Rădulescu și *Deschide-te gură, cîntă*, glas VIII (f. 3, 10^v și 17) pe versurile lui Barbu Paris Mumuleanu.

De un deosebit interes sînt cîntările romănite „traduse după cele în grecește de fericitul Ieromonah Macarie”, care cu puține excepții nu se găsesc în alte colecții manuscrise caligrafiate în timpul vieții sale. În număr de 13 ele sînt: *Fericit bărbatul*, glas VIII (f. 13 și 25) de Gheorghe Criteanu, polieleul la *Rîul Varilonului*, glas III (f. 42), *Floarea cea neveșetejită* din *Acatistul Născătoarei de Dumnezeu* (f. 49) de Hurmuz Hartofilax, condacul *Apărătoarei Doamne*, glas VIII, cu mențiunea „din grecește” (f. 47), *Doamne, muierea ce căzuse în păcat*, glas VIII (f. 53) și *Să tacă tot trupul*, glas V (f. 62), ambele semnate de Petru Lampadarie, *Cinei Tale cei de taină*, glas V (f. 59—60) de Daniil Protopsaltul, *Ziua Învierii*, glas VI (f. 67), *Pre Tine cel ce îmbraci*, glas V (f. 69^v) și *Glasul Domnului preste ape*, glas VIII (f. 75), creații ale lui Gherman Arhiereul Neon Patron, *O, cele mai presus de toate*, glas I (f. 93 și 101) și *Născătoare de Dumnezeu nu mă trece cu vederea*, glas II (f. 98^v) de Petru Berechet „cel dulce glăsuitoriu” și *pricestnele Lăudați pre Domnul*, pe cele opt glasuri (f. 117—126), compoziții psaltice ale lui Grigorie Protopsaltul.

Celelalte cîntări nesemnate, în număr de 12, între care cele două cîntări ocazionale *Brațile cele părintești*, glas I (f. 19^v) și *Să cunoaștem fraților*, glas I (f. 20), atribuite lui Macarie, împreună cu *Herucicul* (Οἱ τὰ Χερουβιμ) glas VIII (f. 44^v) cu text grecesc completează lista celor 37 de creații psaltice cuprinse în acest *Tom*, „alcătuite” sau „traduse în românește” de Macarie.

8. *Anizandarii*. BAR, ms. rom. 3 735 (50 folii). Se cîntă la Vecernia cea mare la Priveghere. În această colecție, la f. 3, 11, 19^v, 29 și 47 sînt cinci exemplare, ultimul incomplet, scrise de mîna lui Macarie. Anul probabil al scrierii *Anizandariilor* este 1830, cînd Macarie se găsea stareț la mănăstirea Birnova²⁷. Exemplarul de la f. 29 specifică însă în titlu: „Spre folosul părinților din sfînta monas-

²⁵ Macarie Ieromonahul, *Tomul al doilea al Antologiei*, București, 1827, p. 357: „Alci așezat tref Axione și Lumină lină după cererea ucenicilor din școale”.

²⁶ BAR, ms. rom. 1 804, f. 232.

²⁷ Ibidem, ms. rom. 3 735, f. 11: „Anizandarii care să cîntă la Vecernia cea mare la Privegheri alcătuite acum într-acest chip de smeritul ieromonah Macarie, ighimănul sfîntei mănăstiri Birnova, întru slava lui Dumnezeu”.

tire Neamțul”, deci între anii 1831—1833, când funcționa ca dascăl de muzică bisericească în această chinovie, în timp ce în titlul exemplarului reproduș în ms. rom. 3 694, BAR, f.1, se menționează : „alcătuite a treia oară de fericitul întru pomenire Macarie Ieromonahul fiind în sfânta monastire (‘ăldărușani”, adică între 1834—1836 când Macarie îndeplinea aici calitatea de director al tipografiei. Serise în glasul al VIII-lea, în stilul său lejer, de o aleasă inspirație, *Anixandariile* lui Macarie au rămas neintrecute, utilizându-se și astăzi cu prioritate în serviciul cultului religios ²⁸.

9. *Doxologia sfântului Ambrozie al Mediolanilor*. BAR, ms. rom. 1 804, f. 132. Originală în felul său, scrisă în glasul al VIII-lea, cu stihuri alternative în limbile greacă și română, *Doxologia sfântului Ambrozie* „să cîntă la litanii care să fac spre mulțămîntă și slava lui Dumnezeu”, „alcătuită” înaintea anului 1833, „de smeritul Macarie Ieromonahul” ²⁹.

Aceasta este în principal opera tipărită, precum și cea rămasă în manuscris a dascălului și compozitorului psalt Macarie Ieromonahul. Alte creații ale sale, alături de cîntările specificate în colecțiile amintite, au fost rînduite în diverse alte manuscrise caligrafiate în timpul vieții sale, sau după aceea, asigurându-li-se circulația și includerea lor în repertoriul cultului religios ³⁰. În acest fel nu exagerăm afirmînd că aproape toate manuscrisele psaltice — românești sau mixte (greco-române) — caligrafiate la noi în „sistima nouă” după reforma lui Hrisant cuprind cîntări originale sau românite sub semnătura lui Macarie. De asemenea, lucrările tipărite — *Irmologhionul*, *Anastasimatarul*, *Tomul al doilea al Antologiei*, *Prohodul Domnului* — au fost reeditate în mai multe rînduri, iar cîntări separate selectate dintre acestea sau dintre cele rămase în manuscris au fost tipărite în diverse colecții specializate, în antologii psaltice, sub îngrijirea unor vrednici și valoroși muzicieni.

Cunoscînd în ansamblu dimensiunile vaste ale operei sale, să ne oprim un timp asupra lucrărilor românite, tîlmăcite din grecește, care constituie fondul problemei în discuție și care reprezintă principala preocupare a lui Macarie Ieromonahul în procesul creației psaltice.

În această acțiune a românirii cîntărilor bisericești ³¹, Macarie avea la dispoziție o întreagă literatură psaltică în limba greacă aparținînd compozitorilor constantinopolitani, transcrisă în sistima nouă de reformatorii Grigorie Lampadarie și Hurmuz Hartofilax (al treilea, Hrisant de Madit ocupîndu-se de partea teoretică a reformei), literatură psaltică adusă de Petru Efesiu în 1816 odată cu venirea sa la București și stabilirea definitivă în țara noastră. Tîlmăcirea acestor cîntări în limba română și transcrierea lor în sistima nouă reprezenta însă o operațiune deosebit de dificilă. Rezolvarea consta în adaptarea textului literar românesc la textul muzical grecesc în armonizarea cuvintelor grecești cu o muzică existentă, socotită de esență divină asupra căreia nu se putea interveni prea mult respectîndu-se spiritul, atmosfera generală a partiturii originale cu atributele sale ținînd de mod, contur melodic, cadențe, stil etc.

Față de aceste cerințe, Macarie își formulase o concepție estetică bine definită. „Acum dară iată pui înaintea dragostei tale și *Irmologhion* după făgăduință cu desăvîrșită alcătuire atît a tonurilor cuvintelor precum și a bunei vîersuiri [...] întru nimic stricînd nici curgerea melosului, nici alcătuirea cuvintului” spune Macarie în prefața *Irmologhionului*, tipărit la Viena în 1823, adresîndu-se „cînstiului întru Hristos iubit patriot cîntărețului român”. Mai departe, dezvoltînd ideea raportului dintre muzică și text, afirmă : „pentru că de a pune însuși acele semne pe un cuvînt care vine îndoit mai lung sau mai scurt decît cel grecesc iaste dobitoacie [...] și iarăși pentru lungimea sau

²⁸ Reproduceri ale *Anixandariilor* se mai găsesc ibidem, ms. rom. 4 484, f. 1 ; ms. rom. 304, f. 5 și ms. rom. 1 805, f. 1.

²⁹ Ibidem, ms. rom. 1 804, f. 132 ; a se vedea și ms. rom. 3 018, f. 174 ; ms. rom. gr. 4 028, f. 10 „scris de fratele Ștefan iar pe urmă numit Veniamin 1833” ; ms. rom. 304, f. 154 și ms. gr. rom. 9 071, nepaginat. În ms. rom. 1 804, f. 139 se găsește și o formă redusă a *Doxologiei*.

³⁰ De reținut prezența cîntărilor psaltice macariene în manuscrisele înregistrate în biblioteca mănăstirii Neamț, cîntări realizate în bună parte în anul în care Macarie se stabilise aici (1831—1833). Unele dintre acestea — *Heruvice*, *Azioane*, *Chinohice*, *Stihuri* și *Irmouse*, *Canonul* și *Calavasile la Duminica Sîltpărilor* — sînt reproduce în ms. 31, 113, 126, 127, 130 — 132 și 135 utilizate la strană în serviciul

liturgic. A se vedea Ivan Ioan, *Manuscrisele de muzică psaltică de la Mănăstirea Neamț*, în *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, Iași, 1980, nr. 9—12, p. 609 și Vasile Vasile, *Școli muzicale din trecutul de artă și cultură veche românească*, ms. dact., Biblioteca Uniunii Compozitorilor, București, 1980, p. 59.

³¹ Termenul de „românire” a fost utilizat tirziu, pentru prima dată de Anton Pann în 1841 în *Fabule și istorioare*, p. 4, cînd spune : „După ce am învățat canoanele și ortografla acestui meșteșug n-am zăbovit a români și a lucra pe note cărțile cele mai trebuincioase”. Macarie n-a folosit acest termen utilizînd expresiile „întradus”, „tradus”, „tîlmăcit”, „prefăcut”, „înțocmit”, „exighist”, „diorthosit”, „prelucrat”, „alcătuit”, expresii înțînite în precuvîntările operelor tipărite, în corespondența sa și mai ales în titlurile lucrărilor tîlmăcite.

scurtimea cuvîntului, de a înstreina curgerea melosului este o nesimțire cu totul greșită și păcat”³². Cu alte cuvinte, Macarie era preocupat în românirea cîntărilor psaltice, așa cum am mai arătat, de corespondența cît mai fidelă între textul românesc și muzica realizată așa fel încît lucrarea deplin încheată să capete o nouă identitate, o nouă personalitate izvorită din colaborarea compozitor-tălmăcitor care să răspundă exigențelor operei de artă.

În această tentativă, Macarie avea avantajul unor calități profesionale excepționale. Cunoștea la perfecție cele două sisteme ale muzicii psaltice, posedea atribuțiile pedagogului și dascălului de excepție, se bucura de reputația compozitorului autor al unor cîntări bisericești de înaltă ținută artistică, avea — alături de cultura de specialitate — o aleasă cultură generală remarcîndu-se ca om de litere și orator apreciat. La aceste însușiri se adăuga o intensă și susținută putere de muncă, seriozitate și perseverență, onestitate și echilibru moral, un înalt spirit civic și patriotic. Era înzestrat, de asemenea, cu o neobișnuită sensibilitate artistică și un profund sentiment religios. Întreaga sa operă creatoare ne este mărturie.

Românirea cîntărilor psaltice la Macarie reprezintă pînă la urmă un proces tehnic, de o deosebită complexitate în care dexteritatea practică în restructurarea liniei melodice grecești și adaptarea ei la textul românesc este convergentă perspicacității, imaginației creatoare, inventivității, găsirii soluțiilor tehnice cele mai potrivite în realizarea noii partituri. Plecînd de la original, Macarie creează o linie melodică ce se derulează firesc, adaptînd-o textului literar românesc, cuvîntului, cu nuanțele sale ținînd de conținut, expresivitate, metrică, de dimensiunile sale. Raportat la acesta, la cuvînt, Macarie intervine ingenios asupra fluxului melodiei operînd creator în incipitul sau interiorul frazelor pe care uneori le scurtează, alteori le lungește după nevoile practice, obținînd un nou contur melodic, o nouă lucrare, oarecum modificată, în care specificului bizantin i se adaugă, contopindu-se acestuia, specificul autohton.

Să urmărim în cîteva exemple, poate nu cele mai complicate, unele din procedeele lui Macarie în procesul tălmăcirii cîntărilor psaltice; un prim-exemplu în care textul românesc corespunzător unei fraze melodice este mai lung cu o silabă față de cel grecesc. În această situație Macarie introduce în interiorul melodiei grecești un scurt fragment, de fapt motivul din incipitul cîntării, excelent plasat, păstrînd întru totul unitatea și frumusețea frazei.

① Grig. Protopsaltul Ms gr rom 304, f. 174

Ms rom 1804, f. 157

Ex. 1.

Exemplele următoare, din aceleași considerente privind numărul impar de silabe pe o anumită frază melodică, ne pun în fața unei noi rezolvări, operațiunea efectuîndu-se în incipit (ex. 2 și 3). Primul este un *Heruvic*, glas VIII, următorul un *Chinonic*, glas V, ambele de Petru Lampadarie:

② Ms gr rom 304, f. 108

Ms. rom. 1804, f. 166

③ Ms gr 958, f. 219^v

Ms. rom. 1692, f. 10^v

Ex. 2.

Ex. 3.

³² Macarie Ieromonahul, *Irmologhion sau Catavasier musicesc* ..., Viena, 1823, p. VI.

Iată și un exemplu în care Macarie intervine mai mult, realizând o frază mai aproape de stilul său :

④ Panait Halatzoglu, Ms. gr 752, f. 47^v

Ms. rom 1685, f. 109

In-fri-co-sa tu s-au pă-min tul

Ex. 4.

Cîteva exemple pe care le prezentăm în continuare demonstrează atenția pe care Macarie o acordă rezolvării problemelor ritmice legate de cuvînt, pentru plasarea corectă a accentului. Sînt exemple în care cîntările grecești debutează printr-o anacruză. Cum textul românesc respingea această formulă, Macarie intervine în structura frazei realizînd o tălmăcire corectă. Exemplele sînt extrase din *Heruvicile glas III și glas VI* de Grigorie Protopsaltul (ms. gr. rom. 304, f. 16 și 179) și din *Heruvicul glas V* de Petru Lampadarie din același manuscris (f. 177^v). În ultimul exemplu (nr. 8), extras din *Irmosul glas I* (ms. gr. 752, f. 1^v), de Gherman Arhierul Neon Patron, rezolvarea anacruzei pe jumătate de timp se face printr-o anacruză alcătuită din două elemente pregătitoare (două pătrimi) care determină ca relația metro-ritmică, și expresivă în același timp, între text și muzică să se realizeze în modul cel mai firesc :

⑤ Ms. gr. rom 304, f. 173

Ms. rom 1804, f. 159

Oî rã Ca-rii pre

Ex. 5.

⑥ Ms. gr. rom 304, f. 179

Ms. rom. 1084, f. 163^v

Oî rã Ca

Ex. 6.

⑦ Ms. gr. rom. 304, f. 177^v

Ms. rom. 1804, f. 161

Oî rã Ca

Ex. 7.

⑧ Ms. gr 752, f. 1^v

Ms. rom 1685, f. 4

Dó-ğa Să slă-vim

Ex. 8.

Deși consecvent principiului de a interveni în structura melodică a cîntărilor psaltice românite atît cît era necesar (mai mult în stilurile irmologic și stihiraric, prin excelență silabice, mai puțin în stilul papadic, melismatic), Macarie ne oferă uneori rezolvări surprinzătoare, cazul „românirii” *Axioanelor praznicale* fiind revelator prin ineditul și modul original de a fi tratate. În situația acestora, Macarie Ieromonahul, după ce ne introduce în atmosfera originalului grecesc prin citarea în incipit a unei perioade sau fraze muzicale cu intervențiile determinate de corelația text literar-muzică, abandonează fluxul melodic creînd mai departe o muzică proprie, cu toate atributele specifice proprii individualității artistice. Aceasta a determinat, cel puțin în cazul unora, ca paternitatea lor să fie atribuită lui Macarie. Este vorba de *Axioanele Învierii Domnului*, *Înjumătățirii Praznicului*, *Schimbării la față*, *Întîmpinării Domnului*, *Pogorîrii Duhului Sfînt* și *Intrării în biserică*. *Axioanele de la Nașterea și Botezul Domnului*, de la *Buna Vestire* și *Adormirea Maicii Domnului* poartă evident amprenta „românirii”, în timp ce *Axioanele de la Înălțare*, *Florii*, *Înălțarea Crucii* și *Sîmbăta lui Lazăr* sînt originale neavînd corespondent similar în literatura psaltică elenă³³.

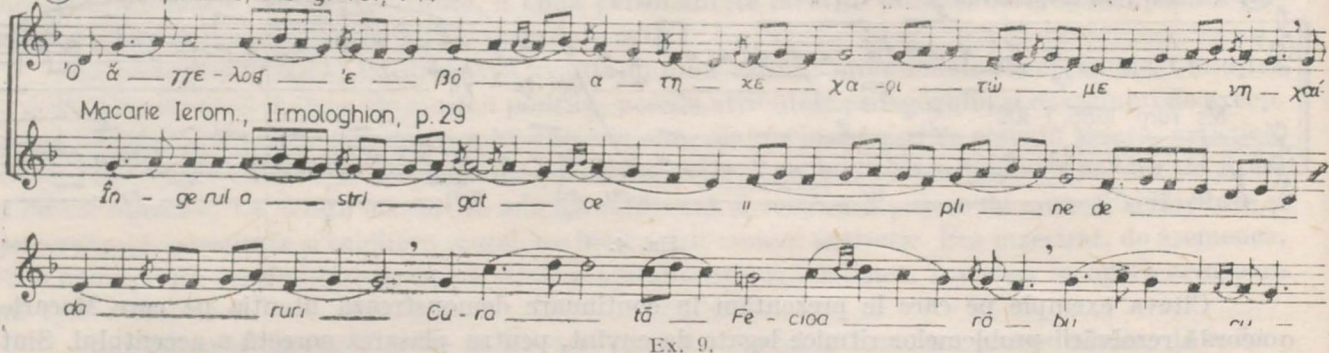
Să plecăm totuși de la un exemplu, poate cel mai elocvent, în care melodia romănită în incipit se desfășoară în continuare complet independent. Este vorba de *Axionul Îngerul a strigat* ce se cîntă la *Praznicul Învierii Domnului*, tipărit în *Irmologhion*, p. 29, pe care-l prezentăm în paralel cu

³³ Precizăm că *Axioanele de la Florii*, *Sîmbăta lui Lazăr* și *Înălțarea Crucii* sînt prezentate în *Irmologhion* în dublă variantă: prima romănită, a doua originală. În circulație, în serviciul de cult, a intrat varianta originală. În ce privește

Axionul de la Înălțare — amîndouă variantele fiind originale — el circulă în formula combinată din „pripeala” primei variante și „irmosul” celei de-a doua.

corespondentul său grecesc *Ο ἄγγελος ἐβόα (BAR, ms. gr. 751, f. 14v) semnat de Petru Lampadarie.

⑨ P Lampadarie, Ms gr. 751, f 14^v



Ex. 9.

Dincolo de acest început, unde există unele similitudini și unde Macar e intervine substanțial modelînd conturul frazei muzicale după cerințele textului literar românesc, melodia curge independent în forme și formule originale de o mare plasticitate și expresivitate artistică. Astfel „rămînit”,

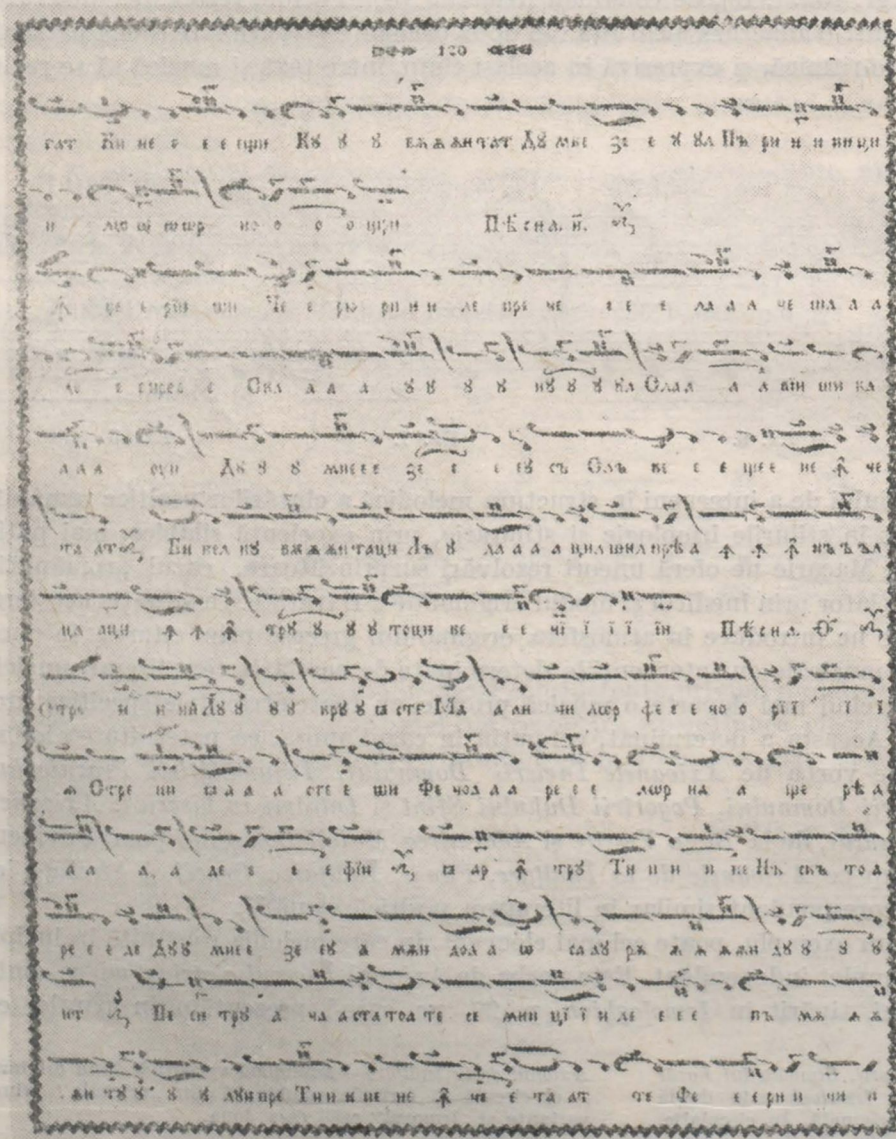
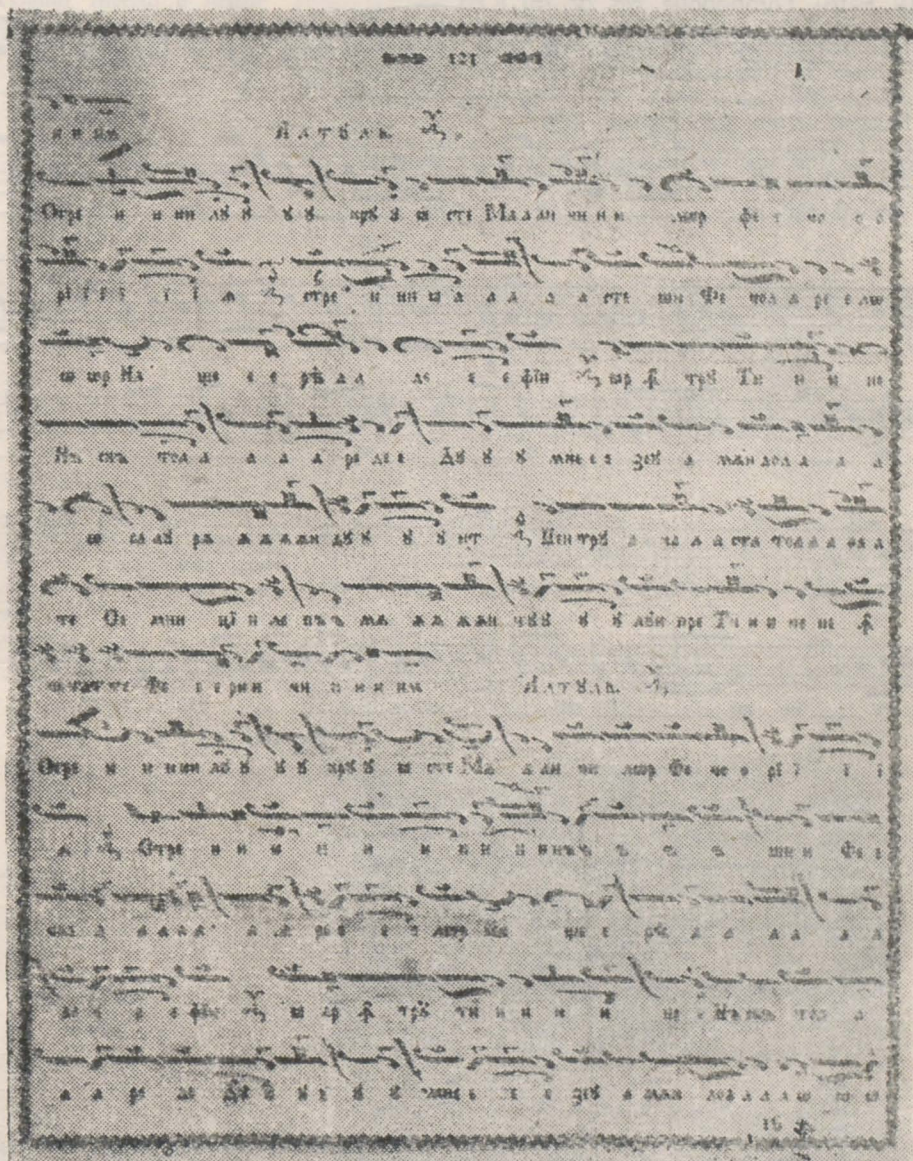


Fig. 1 — Macarie Ieromonahul, *Irmologhion*, Viena, 1823, p. 120 : Axionul praznical la Injumătățirea Praznicului, glas VIII, „românit” după ms. gr. 751, f. 57^v (Petru Vizantie).

Fig. 2 — Macarie Ieromonahul, *Irmologhion*, Viena, 1823, p. 121 : Axionul praznical la înjumătățirea Praznicului, glas VIII, după ms. gr. 751, f. 58 (Gheorghe Criteanul), primul. Al doilea în varianta originală a lui Macarie.



dacă se mai poate spune așa, *Axionul praznical Îngerul a strigat* este considerat de specialiști și apreciat de credincioși, pentru frumusețea sa și înaltele sentimente mistice pe care le degajă, ca o veritabilă capodoperă a creației psaltice românești. Se mai poate spune oare că Macarie nu este autorul de drept al acestei superbe cîntări bisericești?

În același mod se poate vorbi și despre *Axionul de la Întîmpinarea Domnului*, glas III, o pagină dintre cele mai izbutite ale muzicii psaltice autohtone, „romănit” în același fel de „smeritul” Ieromonah Macarie. Axionul debutează cu o muzică liniștită pe textul „Născătoare de Dumnezeu nădejdea tuturor creștinilor”, cu fluxuri și refluxuri melodice bine determinate, cu o frază de nobilă inspirație al cărei suport, cu o singură trecere modulatorie în Re (Pa) în modul minor, rămîne același, fundamentala Fa (Ga). De aici, după această cadență, pînă în finalul lucrării muzica nu mai are nimic din originalul grecesc. De o mare plasticitate și forță expresivă ea îmbracă un text literar românesc cum numai Macarie putea să o facă. „Acoperă, apără, păzește pre cei ce nădăjduiesc spre tine” este invocația din textul pe care Macarie îl rezolvă tensional, în registrul acut, cu note lungi bine susținute, uzînd de o mare bogăție ritmică în care trioletul este frecvent utilizat, pentru ca treptat melodia să coboare în înălțime și intensitate spre fundamentala inferioară revenind la acea liniște odihnitoare ce succede în compensație frămîntărilor umane :

10 Petru Lampadarie, Ms gr 751, f. 28^v

Θε - ο - τó _____ κε ἡ _____ ἐλ - πὶς _____ παν τῶν _____
 Macarie Ierom., Irmologhion, p. 57

Năs-că - toa - re _____ de Dum _____ ne zeu, _____ nă _____

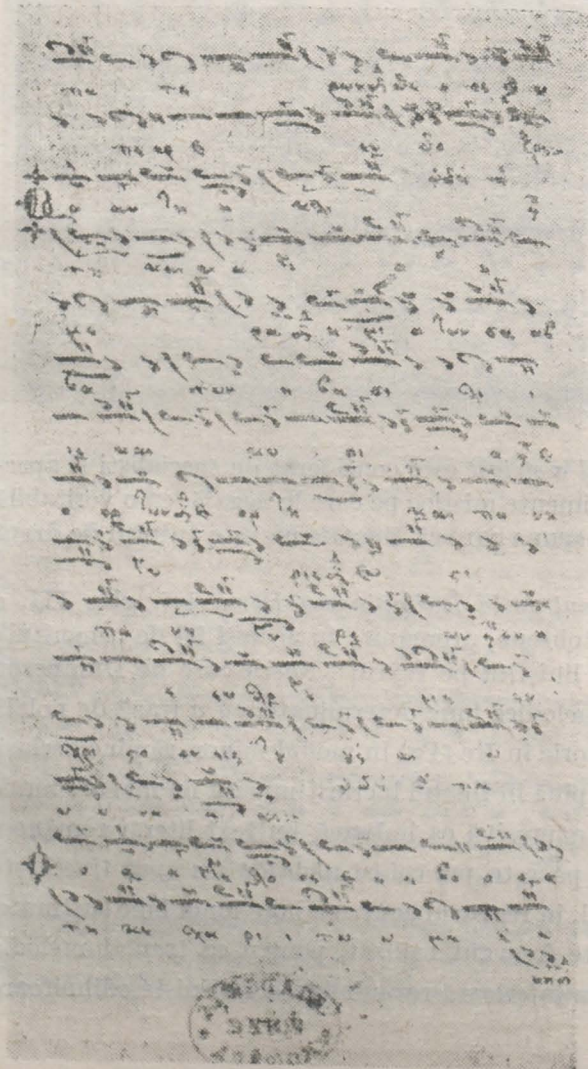
Χρὶ - στί _____ α νῶν σκε - πε - φρου ρει ψύ _____ λα τε _____

dej _____ dea tu _____ tu _____ ror _____ cre - ști _____ ni _____

lor _____ A - co - pe - ră, a _____ pā - ră, pā _____ ze ste _____ pre _____

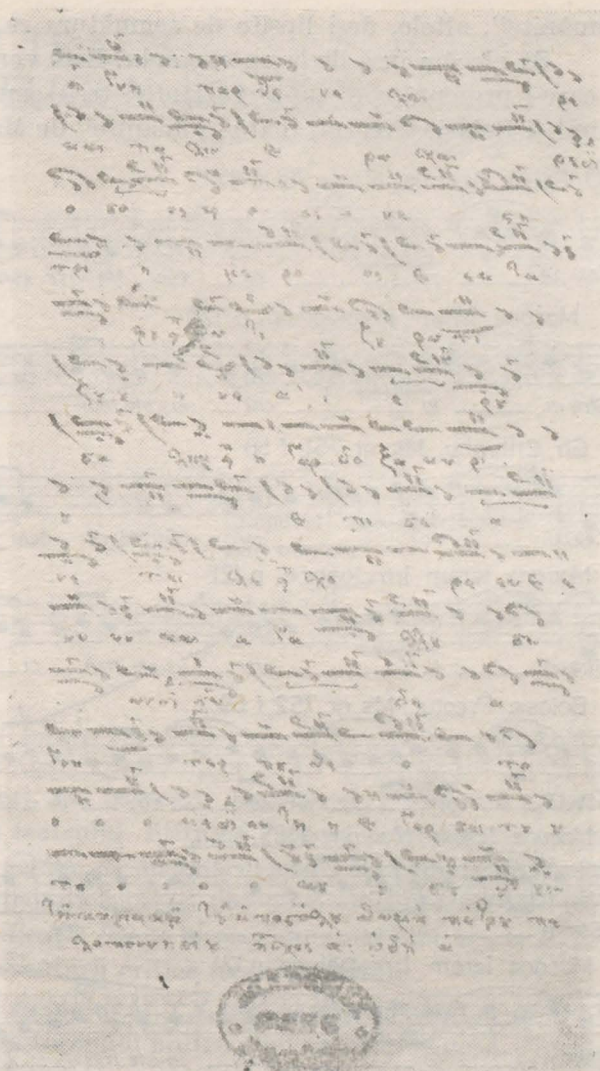
cei _____ ce nă _____ dāj _____ du _____ esc spre _____ ti _____ ne _____

Ex. 10.



Fi. 3 — Ms. gr. 751, f. 14: Axionul praznical *Ingerul a strigat* ('Ο Ἀγγελος ἐβόα) de la Înviere (Petru Lampadarie).

Fig. 4— Ms. gr. 751, f. 14^v: Axionul *Îngerul a strigat* (continuare).



Ceea ce este interesant, oarecum ciudat zilelor noastre, este faptul că în literatura psaltică greacă unele cîntări cu același conținut, adresate aceluiași moment liturgic (heruvice, axioane, chionice), compuse de autori diferiți, sînt asemănătoare în incipit, dar se derulează în continuare în raport cu viziunea, talentul și profesionalitatea artistică ale autorilor lor. Este o atitudine, credem noi, ce ține de tradiția bisericii ortodoxe după care atît melosul, cît și textul literar al cîntărilor psaltice sînt de inspirație divină, aceasta însemnînd păstrarea lor intactă în forma și conținutul inițial³⁴. Numai că tradiția în ce privește muzica corespunzătoare textului literar nu se putea respecta întocmai. Ar fi fost anulată libertatea de creație, posibilitatea de diversificare și îmbogățire a fondului muzical liturgic. Însuși faptul improvizației la strună de cîntăreții psalți în lipsa unor partituri scrise nu înseamnă oare cu totul altceva decît prototipul unei anume cîntări? De aceea compozitorii psalți, îndeosebi cei ce se încadrează perioadei prehrisantice, rămînînd totuși în spiritul tradițional, au creat lucrări personale plecînd de la prototip prin păstrarea ehului, a atmosferei de ansamblu, împrumutînd din incipitul acestuia un fragment melodic, o frază, dezvoltîndu-se în continuare în mod independent. Și dacă compozitorii greci utilizează „citatul” în unele dintre lucrările lor pe care și le atribuie semnîndu-le, Macarie Ieromonahul procedează de aceeași manieră în cazul Axioanelor praznicale, unele fiind

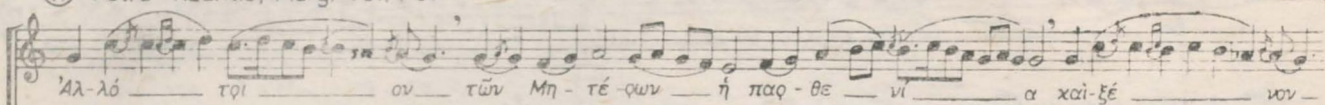
³⁴ În prefața *Irmologhionului* său, p. VII, Macarie ne atenționează în această privință: „Pentru aceasta dar ca unile ce de Preasfîntul Duh sînt insuflate cu toată evlavia și dreaptă socoteală să cade să se lucreze alcătuirea acestora

și cu nestrămîtare să cade să se parodosească ca precum pînă acum cu Darul lui Dumnezeu nestrămîtate s-au pîzit, și de acum și pînă în veci să se păzească”.

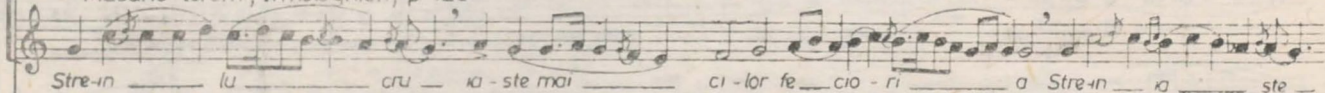
„românite”, altele, deși lipsite de semnătura sa, fiind socotite pe drept cuvânt creații originale ³⁵.

Să plecăm însă de la un exemplu. Este vorba de *Axionul Înjumătățirii Praznicului*, glas VIII, pe care-l prezentăm în șapte variante: trei semnate de compozitorii Petru Vizantie, Gheorghe Criteanu și Balasie Preotul, toate „românite” de Macarie, și unul, ultimul, creație originală a acestuia :

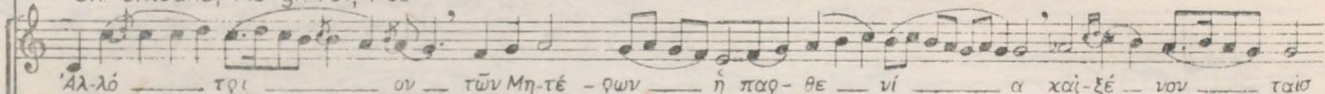
(11) Petru Vizantie, Ms gr 751, f 57^v



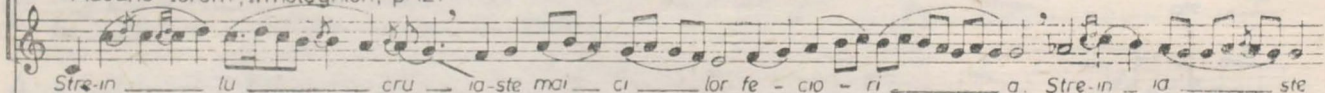
Macarie Ierom, Irmologhion, p 120



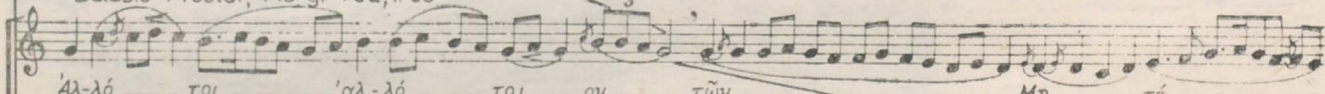
Gh. Criteanu, Ms gr 751, f 58



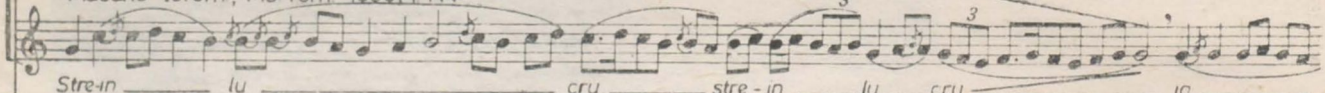
Macarie Ierom, Irmologhion, p 121



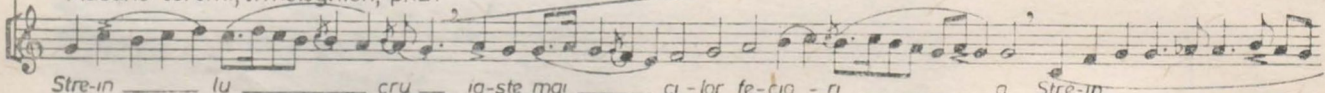
Balasie Preotul, Ms gr 752, f.69



Macarie Ierom, Ms rom 1685, f 144



Macarie Ierom, Irmologhion, p.121



Ex. 11.

Prin întreaga sa ținută profesională, prin rolul pe care l-a avut în procesul românirii cîntărilor psaltice, prin creația sa originală de inestimabilă valoare, prin misiunea sa de dascăl și îndrumător al învățămîntului bisericesc în țările române, Macarie Ieromonahul se situează în prim planul vieții noastre muzicale tradiționale. Cu scrieri de geniu, Macarie rămîne în modestia sa cel mai talentat produs al școlii românești de psaltichie. Însărcinat cu tălmăcirea cîntărilor bisericești el s-a achitat în mod strălucit de obligația pe care și-a asumat-o, oferindu-ne un volum imens de lucrări psaltice românite din serviciul cultului ortodox, unele dintre acestea depășind prin frumusețea și muzicalitatea lor originalele grecești. „El a imitat tipul cîntării grecești, dar a introdus dulceața în cîntare” se exprima simplu, dar semnificativ Constantin Erbiceanu, cel care spre sfîrșitul secolului trecut a deschis drumul cercetării și studiului asupra vieții și activității compozitorului ³⁶.

Din păcate opera sa este insuficient cunoscută. Fără a beneficia de o tiparniță proprie, șansă de care s-a bucurat contemporanul său Anton Pann, cea mai mare parte a creației sale originale sau românite a rămas în manuscris, nepublicată. De aceea editarea unor lucrări din cele românite (*Stihirarul*, *Irmologhionul Calofonicon*, *Pricestniarul*, *Cîntările Liturghiei* etc.), precum și o antologie a cîntărilor psaltice originale ar însemna pe lîngă un omagiu adus muzicianului de excepție care a fost Macarie Ieromonahul și un dar de preț adus celor care într-un fel sau altul — la strănă, la catedră sau în bibliotecă — cultivă această sublimă artă a psaltichiei tradiționale.

³⁵ Procedul, într-o manieră oarecum asemănătoare, este mult mai vechi fiind utilizat de Evstatie Protopsaltul de la Putna în creațiile sale psaltice în prima jumătate a secolului al XVI-lea (A se vedea Octavian Lazăr Cosma,

Hronicul muzicii românești, vol. I, București, 1973, p. 171).

³⁶ Constantin Erbiceanu, *Dedicația lui Macarie Cîntărețul către Mîitropolitul Grigorie*, în *Bis. Ort. Rom.*, nr. 1, București, 1908, p. 42.

COMIC ȘI TRAGIC ÎN TEATRUL LUI EUGEN IONESCU

de IOANA MĂRGINEANU

„Comicul este înfricoșător, comicul este tragic”.

Eugen Ionescu

S-a afirmat uneori, cu oarecare blazare și grabă, că „teatrul absurdului” este astăzi o etapă depășită în evoluția teatrului. Stirnind furtuni polemice atunci când s-a ivit, constatăm, poate, nu cu uimire, recitindu-l astăzi, că nu este depășit. Iată, de pildă, teatrul lui Eugen Ionescu, de asemenea opera sa eseistico-teoretică, ni se par de o evidentă actualitate și oferă, de câte ori revii asupra lor, noi fațete, noi semnificații. Ele te împing sau, mai bine zis, te ispitesc spre noi asocieri, disocieri, delimitări, nuanțări ale aventurii critice (comparatiste).

Întrebările pe care le ridică acum, spre finele secolului al XX-lea, păstrează aceeași acuitate, am spune, același dramatism ca în anii de la jumătatea secolului nostru când au fost ele puse. Citindu-i piesele, îl simțim implicat pe eseist și pe teoreticianul teatrului, care, așa cum bine a sesizat un exeget¹ asemenea „impromptu”-urilor lui Molière sau Giraudoux, a creat piese cu un caracter programatic implicit, un gen de *ars poetica* topite în scriitura dramaturgică. Exemplul cel mai grăitor este, de sigur, *L'Impromptu d'Alma ou le Caméléon du berger*, alături de eseuri pe care le considerăm de referință în teoria teatrală contemporană (ne gândim la „Experiența teatrului”, „Cuvintare asupra avangardei”, la „Jurnal”, ca și la dialogurile cu Claude Bonnefoy).

Dacă îl ascultăm pe Eugen Ionescu vorbind despre maestrul său, atunci am descoperi că figura legendară a regelui Solomon este unul dintre maestrul său dar, imprevizibil, mărturisește o vie prețuire și pentru mistici, pentru poezii populare. Și, aparent, paradoxal, îi alătură pe comediografii piesei *bien écrites*, ca Labiche sau Feydeau. Dar să-l ascultăm vorbind despre raportul dintre el însuși și dramaturgia universală: „Sînt ceea ce sînt. A reuși să fii tu însuși, aceasta este adevărata conștiință de sine. Și fiind cu totul tu însuși, ai șansele să fii și alții [...]. În realitate, nimeni nu se inspiră din nimeni, dacă nu din propria sa persoană și din propria sa angoasă”².

Apropierile de alți dramaturgi, oricît de valoroși ar fi ei, îl irită pe Eugen Ionescu, polemistul incisiv (*Nu ...*), care ironizează în *Note și contranote* tendința unor critici de a-l asocia sau apropia unor spirite sau familii de spirite: de Strindberg și Jarry, de Molière, Cehov, Monnier, Vitrac, de expresioniști și de mulți alții (în răspunsul dat în eseul *Critică mea și eu*).

¹ Nicolae Balotă, *Lupta cu absurdul*, București, 1971, p. 423.

² Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, 1962, p. 131, 229.

Fără îndoială că orice paralelă sau asociere a lui Eugen Ionescu de vreuna din direcțiile menționate se cere a fi temeinic susținută, mai ales astăzi când cercetarea comparatistă, studiul structurilor, urmărirea circulației temelor, motivelor, procedeelelor poate duce ușor spre afirmații sau concluzii discutabile, neconvingătoare. Ceea ce ne propunem noi în aceste pagini este încercarea de a lărgi sfera destul de amplă cercetată până acum, prin depistarea unor zone mai puțin căutate.

Trei sînt numele ce revin mai frecvent în studiile de acest fel: Molière, Strindberg și Jarry. Apar, de asemenea, numele lui Apollinaire și ale dramaturgilor suprarealiști. Ionescu însuși exclamă: „Ah! Molière! Bineînțeles, este maestrul nostru, al tuturor, în ciuda realismului său [...]”³. Printre autorii dramatici față de care declară anumite afinități se află și Michel de Ghelderode, dar „[...] la el există o mare exuberanță a limbajului pe care eu n-o am deloc”⁴. Despre suprarealiști declară: „Dar eu nu am făcut niciodată parte din grupul lor, nici al neosuprarealiștilor, cu toate că mișcarea lor m-a interesat”⁵.

Ceea ce îi leagă pe unii dramaturgi contemporani de precursori este grotescul, raportul dintre comic și tragic, relație complexă și cu implicații filozofico-estetice subtile: „A îneca comicul în tragic [...], a opune comicul tragicului pentru a le reuni într-o sinteză teatrală nouă. Dar aceasta nu este o adevărată sinteză, căci aceste două elemente nu se pătrund unul pe celălalt, ele coexistă, se resping unul pe altul în permanență, se pun în relief unul prin altul; se critică, se neagă în mod mutual, putînd constitui astfel, mulțumită acestei opoziții, un echilibru dinamic, o tensiune”⁶.

Considerîndu-i pe Kleist și pe Büchner ca pe doi dintre marii dramaturgi ai teatrului universal, Eugen Ionescu avea, probabil, în vedere și raportul dintre tragic și comic care, îndeosebi la Büchner, se apropie în mare măsură de ideea enunțată mai sus. Prima comedie a teatrului clasic german, *Ulciorul sfărîmat* de Kleist are, fără îndoială și ea ceva din acest „echilibru dinamic”. Iar drama *Woyzeck* de Büchner deschide, printre primele, era înfloririi tragediei cu implicații grotesti. Însăși poezia de factură singulară din *Leonce și Lena*, născută în romantism, dar „deromantizantă”, se află în aceeași familie spirituală. Eugen Ionescu pune poezia pe frontispiciul creațiilor sale, de unde acea vină subterană ce străbate mai toate piesele, făcîndu-ne să ne reîntoarcem, uneori, la tînărul care la vîrsta de 17 ani scria „poeme, amestec bizar de Maeterlinck și Francis Jammes, cu cîteva note suprarealiste”⁷.

Bizar pare amestecul de banal, de cotidian nud și de fior poetic care duc spre reliefaarea absurdului tocmai pe calca acestei ciudate, dar penetrante poezii. Unde am mai întîlnit acest alambic straniu? Alături de Büchner, teatrul lui Grabbe și Lenz operează cu aceleași elemente: luciditate pînă la cruzime, lirism și sfîșiere a iluziei, amară tristețe și ironie împinsă pînă la sarcasm. Legat de aceasta, apare ideea despre împingerea la extreme a contrariilor: „A împinge burlescul pînă la limita sa extremă: aici o ușoară mișcare a degetului, o alunecare imperceptibilă și ne regăsim în tragic. Este un tur de prestidigitatie [...]. Pe un text burlesc, un joc dramatic. Pe un text dramatic, un joc burlesc”⁸. Iar în altă parte, arată necesitatea îngroșării efectelor, care trebuie „[...] îngroșate și mai mult, subliniate, accentuate la maximum [...]”; a merge în profunzimea grotescului, a caricaturii [...], a împinge totul la paroxism, acolo unde sînt sursele tragicului [...], a face un teatru de violență: violent comic, violent dramatic”⁹.

Mergînd pe filiația Jarry — Apollinaire — Vitrac — suprarealism se poate constata o similitudine în însăși optica prin care este văzută lumea: personajele-marionetă. Au devenit cunoscute cuvintele prin care este evocat adevăratul șoc provocat de un spectacol de „Guignol” din Grădina Luxembourg: „Era însuși spectacolul lumii, care, insolit, neverosimil, dar mai adevărat decît realul, mi se prezenta sub o formă infinit simplificată și caricaturală, ca pentru a sublinia adevărul grotesc și brutal”¹⁰. Chiar personajul cel mai caracteristic pentru stilul lui Jarry, Père Ubu, ni se înfățișează astfel, devenind un arhetip. Copeau spunea despre *Ubu rege* că „este teatru sută la sută, teatru pur sintetic, împingînd pînă la scandal folosirea mărturisită a convenției, creînd în marginea realului

³ *Ibidem*, p. 99.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, p. 100.

⁶ *Ibidem*, p. 14.

⁷ *Ibidem*, p. 100.

⁸ *Ibidem*, p. 161.

⁹ *Ibidem*, p. 13.

¹⁰ *Ibidem*, p. 8.

o realitate cu semne”¹¹. Ținând o conferință despre marionete, Jarry sublinia tehnica acestui teatru care ă stat la baza creerii personajului său Ubu : decupajul rapid; luminările intense, apoi stingerea sursei de lumină și luminarea unui grup de personaje. El evidențiază necesitatea sugerării, a restringerii formei exterioare a unei acțiuni scenice la câteva efecte foarte simple, dar încărcate de necesitate. Imaginile și limbajul ajung la o dezintegrare, așa cum „fizica modernă tinde la dezintegrarea materiei”¹².

Și teatrul lui Jarry pare străbătut subteran de acele angoase despre care vorbește Eugen Ionescu. În acest sens, piesa ionesciană *Regele moare* poate fi socotită o abordare în sfera aceluia „Theatrum mundi” a raportului viață-moarte, urmărirea procesului pierderii măreției exterioare și, în schimb, a cistigării măreției interioare, pur umane, continuind astfel filiația misterele și miracolelor medievale, a aceluia „Theatrum mundi” cultivat de barocul spaniol indeosebi, îmbogățind circulația motivului rege-bufon din dramaturgia modernă.

Ne-am referi astfel, la proiectarea „pe scenă a unei drame interioare”¹³, cum o definește Eugen Ionescu, așa cum apărea și în *Marele teatru al lumii* (*Das grosse Welttheater*), plecând de la Calderon și ajungând la Hugo von Hofmannsthal. Motivul rege-bufon este tratat, de asemenea, de către Frank Wedekind în piesa *Regele Nicolo sau Așa este viața* (*König Nicolo oder So ist das Leben*) și de către Michel de Ghelderode în universul glacial din *Escorial*, creatori ai unui univers grotesc, în care risul este convertit într-un rictus tragic. Atât Wedekind, cât și Ghelderode prefigurează specia „farsei tragice”, cu multiplele sale implicații. Dintre autorii dramatici contemporani, elvețianul Friedrich Dürrenmatt și americanul William Saroyan ar putea fi încadrați în aceeași sferă a tratării motivului, primul prin figura regelui-bufon Romulus cel Mare, al doilea prin personajele stranii din *Oamenii cavernelor*, unde măreția princiară se învecinează cu umiliința cerșetorilor. Toate operele cuprinse în acest arc pe linia prelungirii „Theatrum mundi” până în zilele noastre sînt străbătute de aceea revelație prin care „[. . .] angoasa se transformă deodată în libertate ; nimic nu mai are importanță în afara minunării de «a fi», de noua, surprinzătoarea conștiință a existenței noastre, într-o lumină de auroră”¹⁴.

În periplusul său efectuat pe tema angoasei, profesorul Romul Munteanu subliniază în cartea sa consacrată farsei tragice că, pornind de la filosofia lui Heidegger, angoasa este „o consecință a structurii duale a omului”¹⁵. Aceasta corespunde, de fapt, viziunii lui Eugen Ionescu, care mărturisea în *Jurnalul din tinerețe* : „[. . .] murind pentru jumătate din mine, trăind pentru jumătate din mine. Înțeleg că numai așa mă pot salva”¹⁶.

Și în creațiile lui Apollinaire sau Roger Vitrac, moartea are pondere. Apollinaire, „cel rău iubit”, pecetluit pe frunte de „trandafirul morții”, este unul dintre poeții care au adus în literatură această revelație : „[. . .] Mi s-a radiografiat capul. Am văzut eu însumi, vin fiind, craniul meu, iar aceasta nu ar fi nici o noutate !”¹⁷. Piesa sa *Sînii lui Tiresias*, subintitulată „dramă suprarealistă”, aduce pe scenă proliferarea materiei în procesul metamorfozării sexelor. Femeia-bărbat ce asimilează nenumărate meserii, tinzind la „repopularea” pămîntului, sugerează motive ale dramaturgiei contemporane.

La Roger Vitrac implicațiile tragice ale grotescului se accentuează. Infantilismul eroului împinge, la un moment dat, violența la paroxism. Conformismul, minciuna, prostia sînt atacate cu vehemență. Moartea apare pe scenă sub înfățișarea alegorică a unei frumoase doanue rău-mirositoare, ce zguduie conștiințele încărcate (*Victor sau copiii la putere*). Dar dincolo de procesul proliferării, contează raporturile ce se stabilesc între om și obiecte, interferența și răsturnarea raporturilor normale. Universul straniu al lui Urmuz l-a atras pe Eugen Ionescu încă din tinerețe. Traducându-i una dintre prozele caracteristice (*După furtună*), Ionescu nu se mărginește numai la traducere, ci cercetează atent sursele viziunii și originalității acestui precursor al suprarealismului. Ele sînt, în mare parte, și surse ale propriului său teatru. Dincolo de elementul burlesc, se reliefează fondul tragic al fantasticului lui Urmuz, în concordanță cu concepția sa asupra grotescului.

¹¹ Jacques Copeau, apud Louis Perche, *Jarry*, Paris, 1965, p. 30.

¹² Alfred Jarry, apud Jacques-Henri Levesque, *Alfred Jarry*, 1967, p. 29.

¹³ E. Ionescu, *op. cit.*, p. 136.

¹⁴ *Ibidem*, p. 140.

¹⁵ Romul Munteanu, *Farsa tragică*, București, 1970, p. 53.

¹⁶ E. Ionescu, apud N. Balotă, *op. cit.*, p. 375.

¹⁷ G. Apollinaire apud André Billy, *Guillaume Apollinaire*, Paris, 1967, p. 37.

Prefigurind *Metamorfoza* lui Franz Kafka, Urmuz a intuit cu acuitate procesul alienării, raportul răsturnat om-obiect, trecerea dintr-o stare în alta, dintr-un regn în altul. Pe alte coordonate, „Noul roman francez” va continua amplificarea acestui raport răsturnat în cadrul romanului „reist”. Ne giundim îndeosebi la *Planetarium* de Nathalie Sarraute.

Structura umorului păstrează o parte din acel „umor negru” al scrierilor urmuziene, amestec de luciditate și amară ironie, tonalitate sumbră străbătută de fascicule de lumină verzuie, rece. Dramaturgul se întreabă: „Este Urmuz un suprarealist autentic? Poate că, deoarece nu părăsește nicio dată luciditatea sa ironică, e numai un caraghios, un frate spiritual al lui Jarry? Sau încă, dacă vrem să descoperim oarecare implicații, poate fi considerat un fel de Kafka mai mecanic și mai grotesc? [...] În orice caz, Urmuz este într-adevăr unul din premergătorii revoltei literare universale, unul din profeții dislocării formelor sociale, ale gândirii și ale limbajului din lumea asta, care, astăzi, sub ochii noștri se dezagregă, absurdă ca și eroii autorului nostru”¹⁸.

Se poate face o apropiere de Caragiale, în privința numelui ca element definitoriu al unui caracter, idee susținută într-o notă la *Alcazay & Grummer*. Dar pe cînd Caragiale individualizează minuțios personajul, Urmuz recurge la esențializare, diversificînd limbajul. Încăperea închisă a lui Urmuz anticipează acel „Huis-clos” sartrian. Dar la Urmuz, încercările de evadare sînt mai marcate, ceea ce îi determină pe unii cercetători aplicați ai creației sale, să-i considere personajele din sfera celui *homo viator*¹⁹.

Legătura care se face îndeobște între Urmuz și George Ciprian are ca punct de referință *Omul cu mîrfoaga*. Ne-am referi, însă, la *Capul de rățoi*, în care, dincolo de „cheia” personajului Cîriviș (Urmuz), se remarcă burlescul, grotescul violent, demistificarea deliberată, printr-o acțiune și un limbaj (aparent) incoerente, dar cu o riguroasă logică subterană. Iar „banda” tinerilor iconoclaști de la liceul bucureștean „Gheorghe Lazăr” ar putea fi alăturată „bandei” care, numărîndu-l pe Jarry în sinul ei, a dat naștere prin caricatura unui profesor de fizică, personajului arhetipal Pêre Ubu. Este, în ultimă instanță, diferit colorată, o altă fațetă a celui „umor de spînzurătoare” (*Galgenhumor*), potențînd ironia romantică.

Întorcîndu-ne cu un secol în urmă, în patria lui Jarry, remarcăm un alt personaj-arhetip: Monsieur Joseph Prudhomme (alias Thiers), creat de Henry Monnier. Este creatorul unui univers grotesc, mai degrabă naiv și, aparent, inofensiv, dacă ar fi să-l alăturăm lui Jarry cu al său Ubu. Autor mai puțin cercetat astăzi, Monnier ni se pare interesant mai ales prin obiectivul urmărit: dezvoltarea și satirizarea prostiei, a opacității burghezului; chiar dacă scriitorul se referă la „fotografierea” (prostiei umane) în gesturile ei cele mai naive, în înfățișările sale cele mai cotidiene... (Căci) prostia umană micșorează totul, chiar ceea ce ea crede că respectă. Ceea ce am vrut, este să semnalez această prostie fără *partipris*, fără amărăciune²⁰.

Arhetipul lui Monnier simbolizează imensitatea prostiei umane ajunse la infatuare și monetizarea datelor sale fundamentale. Contemporan al lui Balzac, pășește pe o cale diferită în redarea minuțios detaliată a ființei și a mediului, aici contururile devenind caricaturale, asemenea gravurilor lui Daumier sau Gavarni. Se naște astfel un microcosmos clovnesc, producînd, dacă nu umorul „enorm” al lui Jarry, un alt fel de umor, amestec de zîmbet îngăduitor și sarcasm scrișnitor (așa cum piesele „scrișnitoare” ale lui Jean Anouilh se opresc la granița corosivității).

În cadrul satirei sale sociale și Caragiale vizează prostia și nocivitatea burgheziei. Caragiale satirizează reprezentanții unei anumite categorii sociale, dintr-o anumită epocă istorică, pe cînd reprezentanții teatrului absurdului nu recurg atît la individualizarea (și — în același timp — la generalizarea) personajelor, cit la construirea unor personaje esențializate, devenite, într-o măsură, arhetipuri, ca rezultat al procesului alienării. Dacă „Miticii” lui Caragiale sînt arhetipuri, alte personaje sînt de o factură diferită. Evoluția lor sintetizează, într-o măsură, aventurile omului dintr-un anumit moment al dezvoltării societății umane, văzute printr-o anumită optică, incompatibilă cu generalizarea pe scara „condiției umane”, așa cum nici personajele lui Samuel Beckett nu o pot generaliza.

¹⁸ E. Ionescu, *Premergători români ai suprarealismului*, în *Urmuz. Pagini bizare*, București, 1970, p. 184, 185.

¹⁹ *Ibidem*, p. 70.

²⁰ Henry Monnier apud Marcel Giraudet, în *L'Avant-Scène-Théâtre*, nr. 456, 1970, p. 10.

Pe alte coordonate, ceea ce Henry Monnier sintetizează în personajul său Joseph Prudhomme, Caragiale diversifică în multiple ipostaze ale „iraționalizării cretine”, creînd „antropoide sociale” ce reprezintă nuanțat mentalitatea și ticurile burgheziei și micii burghezii a timpului ²¹.

Figura burghezului opac și îndeosebi a mic-burghezului, a filistinului, a constituit una dintre preocupările de frunte în cadrul dramaturgiei de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Unul dintre precursorii expresionismului german, Frank Wedekind, a fixat într-un adevărat „insectar” dramatic figuri „jalnice de pluș”, prefigurînd întreaga galerie a satirelor antiburgheze de la Georg Kaiser și Carl Sternheim pînă la Bertolt Brecht. Dincolo de problema cuplului burghez (pe care *Dansul morții* de Strindberg îl aduce în dramaturgie ca una dintre temele principale, continuat fiind astăzi de Albee, Pinter, Frisch și mulți alții), preexpresioniștii și expresioniștii dezvăluie cu vehemență simburile nociv al concepțiilor, mai bine zis vidul spiritual mic-burghez, pericolul anchilozării spiritual-morale, prăpastia dintre aparență și esență. Desigur că am putea socoti ca pe una dintre rădăcinile acestei filiații comedia lui Molière, *Burghezul gentilom*, dar acesta încă nu anunța primejdiile pe care, Brecht, de pildă, le denunță în *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*, primejdii pe care Sternheim le descifrase și ironizase cu cerebralitate în ciclul dramatic *Din viața eroului burghez* al epocii wilhelmiene.

Tocmai acest proces de stereotipizare, dacă îl putem numi astfel, este urmărit cu amară ironie de Wedekind și de succesorii săi expresioniști. Proces reflectat nu numai în conținutul ideatic al dramei, dar și în structura sa și în însăși stereotipia limbajului. În această direcție, Carl Sternheim duce reducția limbajului pînă la laconismul telegrafic, operație prin care amputează tendința de folosire a locului comun golit de sens. Este un mijloc de a ataca „golirea” limbajului, ce își pierde astfel funcția fundamentală de comunicare. Dacă la Pirandello oamenii constată și comunică această idee, eroul lui Sternheim se comunică prin limbajul vidat de sens. În dramaturgia actuală, ni se pare că problema limbajului ca obiect și oglindă a alienării constituie una dintre temele de bază ale creației lui Peter Handke. Fără a putea fi încadrat în ceea ce, îndeobște, numim „teatrul absurdului”, teatrul său, printr-o bună parte a pieselor sale, se înscrie într-o veritabilă „teorie” a limbajului.

Dacă urcăm pe această linie spre izvoare, descoperim la autori ca Grabbe, Lenz, Büchner evidente anticipări ale acestui proces: în piesa sa de o factură cu totul singulară *Glumă, satiră, ironie și semnificație mai profundă*, Grabbe pare a pune o posibilă temelie a „distanțării” (nu neapărat brechtienne, pentru a nu absolutiza). Fie că procesul este urmărit și „intentat” cuplului, așa cum apare la modul arhetipal în *Dansul morții*, întîlnindu-l la Wedekind (*Cenzura, Castelul Wetterstein*), Georg Kaiser (*De dimineața pînă la miezul nopții, Regele încornorat*), Carl Sternheim (întreg ciclul antiburghez, alături de piese din afara ciclului), pînă la Albee (*Cui i-e frică de Virginia Woolf?*, *Echilibru fragil*), Harold Pinter (*Aniversarea*), John Osborne (*Privește înapoi cu mînie*), Arnold Wesker (*Cele patru anotimpuri*), capetele de acuzare rămîn, în esență, aceleași, desigur pe coordonatele timpului și ale spațiului respectiv.

În acest context, cuplul din dramaturgia ionesciană nu este (sau, totuși, este?) legat de aceea „dragoste-ură” (*Hassliebe* de sorginte strindbergiană), nici de „minciuna vitală” (de sorginte ibseniană), care-i sfîșie pe eroii lui Osborne, Albee și ale celorlalți autori dramatici, dar limbajul, vidat de substanță prin intermediul căruia ei (nu) comunică, are, credem noi, puncte de tangență cu personajele unor precursori sau contemporani, desigur, într-o modalitate radicalizată. Acest limbaj, care a făcut să curgă tone de „limbaj critic” de-a lungul deceniilor, dezvăluie (în sens literal) fostă dragoste, prezentă sau virtuală ură, prezentă indiferență, în primul rînd, însă, plictis, vid interior, neant (este, am putea spune, însuși aparatul de măsură al acestui neant, ajungînd pînă la absența din *Scaunele*, la metalimbajul Conferențiarului). Ni se pare că cele două cupluri care demonstrează cel mai elocvent această dezagregare sînt acelea din piesa („antipiesa”) *Cîntăreața cheală*, alături de bătrînii din piesa *Scaunele*.

Sfera vieții intime de familie se lărgeste și apare direct determinată de procesul mai amplu al neputinței de adaptare față de orizontul vieții, ajungînd pînă la identificarea unora cu obiectele („sufletul de pluș” și „mobila de pluș” la Sternheim, stucatura *fin de siècle* la Wedekind, noroiul la

²¹ B. Elvin, „Introducere” la *Teatru de Eugen Ionescu*, București, 1968, p. 50.

Kaiser). Același sentiment al claustrării: eroii încearcă la început, apoi treptat, renunță la ieșirea de sub clopotul de sticlă, dintre mobilele de plus, din „palatele zinelor”, din bucătăriile sordide sau din bulevardele „cetăților luminoase”, ca în cazul lui Eugen Ionescu. Dar aceasta nu exclude o (sinceră, dar nu destul de puternică) aspirație spre înțelegerea și pătrunderea sensurilor existenței.

Creația dramatică ionesciană cuprinde specii (sau subspecii) dramatice noi, dar ele fac parte din vasta zonă a dramaturgiei contemporane în care comicul și tragicul se întrepătrund: „antipiesa” *Cîntăreața cheală*, „pseudodrama” *Victimele datoriei*, „farsa tragică” *Scaunele*, „comedia naturalistă” *Jacques sau supunerea*. Autorul însuși arată: „Mi-am intitulat comediile « antipiese », « drame comice », iar dramele « pseudodrame » sau « farse tragice », deoarece, pare-mi-se, comicul este tragic, iar tragedia omului derizorie. Pentru spiritul critic modern nimic nu poate fi luat cu totul în serios, nimic cu totul peste picior”²². Această multitudine de (sub-)specii dramatice pare, însă, în ultimă instanță, dominată de Thanatos, motivul (aproape) fundamental al creației dramatice și al gândirii ionesciene. Ca și Dürrenmatt sau ca și Beckett, Eugen Ionescu dovedește prin teatrul său că astăzi tragedia nu a murit, că ea trăiește, sub alte forme, așa cum, de fapt, conchide George Steiner în cartea sa *Moartea tragediei*.

Din acest unghi, însuși absurdul, ca element de referință esențial, atunci cînd se fac referiri la teatrul ionescian, cîștigă noi semnificații: „Absurdul este probabil neînțelegerea unui lucru, a legilor lumii, el se naște din conflictul voinței mele cu voința universală; el se naște, de asemenea, din conflictul dintre mine și eu însumi, dintre diferitele mele voințe, impulsuri contradictorii”²³. Dar comicul, în viziunea lui Eugen Ionescu, conține, am putea spune, și un simbure al „ironiei romantice” pornind (și) de la ponderea oniricului și, implicit, al lirismului, proprii creației sale. Un personaj zboară, asemeni figurilor din tablourile lui Mare Chagall (Bérenger în *Pietonul aerului*), nelipsind și forme sumbre, ca procesul proliferării sau al dezagregării (în *Amélie sau Cum să ne descotorosim de el*) sau în *Victimele datoriei*. Confruntarea cu moartea generează nu atît un efect comic, cît, mai ales, acea stare de angoasă (care a fost absolutizată ca un element „dat” al „teatrului absurdului”, uneori, în afara unor necesare nuanțări).

Dincolo de universul sumbru al dezagregării, impresionează, însă, voința (sau, mai bine zis, aspirația) învingerii acestei angoase, generate de obsesia morții: *Regele moare* poate fi socotită, din acest punct de vedere, un *quod erat demonstrandum*.

Opus informului, diformului sau haoticului pe care le-ar putea determina absurdul, opera dramatică este, în viziunea lui Eugen Ionescu, „Asemenea unei simfonii, a unui edificiu, o operă teatrală este, pur și simplu, un monument, o lume vie, ca este o combinație de situații, de cuvinte, de personaje; ea este o construcție dinamică (subl. n.), avînd logica sa (subl. n.), forma sa, coerența sa proprie”²⁴.

Iar trăirile (mult mai profunde decît senzațiile sau impresiile), ce implică atît „Ratio”, cît și nivelul afectiv și volitiv, apar — poate — cu o acuitate unică, așa cum a sesizat cu finețe analitică exegetul „teatrului absurdului”, Martin Esslin, într-o nuvelă mai puțin cunoscută *Vaza*, pe care o privim ca pe o echivalență absolut originală a binecunoscutei *Metamorfoze* de Kafka. Eroul se (auto-)analizează cu o luciditate necruțătoare, filtrînd (devenind el însuși un veritabil filtru), fiecare etapă, fiecare simptom al propriei dezagregări (aneantizări?). Exegetul ajunge, pe bună dreptate, la concluzia că un artist, care posedă o atare forță de penetrație a „ochiului interior” (adăugăm noi, termen specific viziunii expresioniste), „[...] înfruntă plin de curaj această dilemă a procesului creației”²⁵. Fără îndoială că, pe această linie, înfricoșătoarea metamorfoză a rinocerizării constituie, am spune, una dintre cele mai necruțătoare metafore din literatura secolului al XX-lea.

Ca o consecință directă, referindu-ne la structura limbajului în teatrul ionescian, nu se poate folosi expresia „comic de limbaj”, în primul rînd, deoarece sursele acestuia sînt dramatice, dacă nu, chiar tragice. Dereglarea, automatizarea limbajului reflectă o (gravă) dereglare existențială. Personajele din *Cîntăreața cheală*, *Leeția* sau *Victimele datoriei* intră într-un fel de, să-i zicem, delir al logico-

²² E. Ionescu, *Experiența teatrului*, în *Dialogul neîntre-rupț al teatrului în secolul XX*, vol. II, București, 1973, p. 296.

²³ E. Ionescu, apud N. Balotă, *Lupta cu absurdul*,

p. 404.

²⁴ Martin Esslin, *Au delà de l'absurde*, Paris, 1970, p. 155.

²⁵ *Ibidem*, p. 162.

sului : de la expresii ce alternează fără o (aparentă) coerență, până la onomatopee sau sunete animaliere (cotcodăcitul din *Viitorul se află în ouă*). Alăturându-se însă gesticulației automatizate, efectul devine comic, dar de un comic oarecum apropiat aceluia „scrișnitor”, amar, de tipul „umorului de spinzurătoare” (pe care, pe coordonate specifice, l-am întâlnit și în universul infantil-absurd al lui Christian Morgenstern). Dramaturgul mărturisește că : „Teatrul constă în extrema exagerare a simțămintelor, exagerare care face țândări din searbăda realitate zilnică. Limbajul este și el făcut țândări, stîlceat”²⁶.

Fie că se fac apropieri (și s-au făcut multe) de „Marele film mut”, de pictura suprarealistă sau de dadaști, de „teatrul cruzimii” preconizat de Antonin Artaud (paralelă sau delimitare ce ar reclama un amplu studiu separat), teatrul lui Eugen Ionescu pare a rezista, prin particularitățile sale, ca și prin *Weltanschauung*-ul care l-a generat, în fața numeroaselor încercări de studii comparatiste.

Teatru de avangardă, acest „antiteatru” contribuie, fără îndoială, la resuscitarea aceluia catharsis în lumea contemporană : credem că răspunsul este afirmativ la o întrebare pusă de un cercetător al teatrului ionescian dacă „[...]. Este posibilă, oare, o catharsis prin anxietate ?”²⁷. Da, într-adevăr, teatrul lui Eugen Ionescu dezvăluie timpului în care trăim, o „tragedie a limbajului”. În pofida atîtor ipoteze și teorii asupra „crizei comunicării”, teatrul său poate fi socotit un „Memento” lucid : comic, tragic, profund, derizoriu, poetic, ironic, sarcastic, disperat, cu licăriri de speranță. Am afirmat, cu prudență, că poate fi socotit (și nu „este”) un „Memento”, întrucît o astfel de afirmație i-ar putea stîrni dezaprobarea față de un anumit teatru „cu mesaj”, cu un caracter didactic deliberat. Să nu uităm că poziția polemică a dramaturgului față de concepția și dramaturgia lui Bertolt Brecht pornește tocmai de la acest punct de vedere. Ca și răsunătoarea sa polemică cu criticul Kenneth Tynan.

Încheiem aceste rînduri cu o profesiune de credință, avînd un caracter emblematic : „Teatrul este una din artele cele mai vechi. Nu cred totuși că ne putem lipsi de el. Nu putem să nu ne împlinim dorința de a face să apară pe o scenă personaje vii, totodată reale și născocite. Nu ne putem împotrivi nevoii de a-i pune să vorbească, să trăiască în fața noastră. Să intrupezi plăsmuirile, să dai viață, este o aventură minunată, fără asemănare [...]”²⁸.

²⁶ E. Ionescu, *Experiența teatrului*, p. 275.

²⁷ N. Balotă, *Lupta cu absurdul ...*, p. 437.

²⁸ E. Ionescu, *Experiența teatrului ...*, p. 294.

de DANIELA GHEORGHE

Comedia satirică este un gen cu foarte adânci rădăcini și reverberații în actualitate. De la Aristofan la Ben Jonson, de la Molière la Gogol și Caragiale, ea se manifestă, în primul rând, ca o *reație critică* față de fenomene iritante, nocive, anormale din societatea contemporană autorului. Malformațiile spiritului uman și ale organismului social sînt dezvăluite prin amplificare, prin exacerbarea lor în cheie sarcastic-grotescă, iar publicul are satisfacția de a sancționa prin ris ceea ce în planul cotidianului generează injustiții, crispări, teamă, distorsiunea relațiilor dintre oameni. Nu ne referim aici, desigur, la formele facile ale genului comic — farsa hazlie, divertismentul inofensiv, sprintărilor vodevil —, ci la textele cu miză majoră, în care, cum nota Eric Bentley¹, umorul nu este adesea decît vîlul care acoperă cruzimea lumii reale. În substanța sa cea mai intimă, exercițiul satiric are un caracter coroziv. Cînd pătrunde în zona social-politicului, el declanșează alergii masive, alertează și solidarizează persoanele chemate să apere ierarhiile și instituțiile puterii. Precum Gogol, comediograful care „simte enorm și vede monstruos” este amenințat, în orice societate totalitară, cu exilul într-o Siberie oarecare. Consecință firească, de vreme ce arsenalul mării comedii satirice spulberă fără milă orice formă de iluzionare sau autoiluzionare, denunță automatismele și stereotipiile care se substituie vitalului, smulge paravanele sub care se ascund fariseismul, prostia, corupția la nivel de individ, de grup și de stat.

Cum a evoluat, în anii nefaști ai comunismului, comedia românească? În ce fel s-au raportat scriitorii de autentică vocație satirică la conjuncturile epocii? În ce măsură a putut funcționa spiritul acid al satirei, în condițiile în care cenzura nu numai că a exercitat o presiune crescîndă, dar a izbutit să genereze forme subtile și periculoase de autocenzură? Un răspuns succint este greu de formulat. Pătrunzînd în teritoriul comediei autohtone din ultimele decenii, contemplăm un peisaj accidentat, din care nu lipsesc cîteva vîrfuri, dar abundă serierile conformist-mediocre. Constatăm, paradoxal, apariția în număr mai mare a autorilor de talent decît a operelor substanțiale. Harul comic al unor dramaturgi ca Băieșu, Everac, Tudor Popescu își pierde adesea strălucirea, irosindu-se în producții de serie, cu miză minoră.

Fără a ignora unele notabile excepții, trebuie să spunem că, dincolo de fireștile particularități de stil, comediiile scrise în perioada dictaturii prezintă o izbitoare trăsătură comună: *detunarea satirei de la ceea ce ar fi trebuit să fie obiectul ei adevărat către o țintă falsă*. Această afirmație impune cîteva precizări. O dată cu instaurarea comunismului, societatea românească și-a desfășurat în mare măsură existența sub semnul minciunii, al dogmei sterile, al utopiei negative. Toate sferele vieții colective au fost profund viciate, în primul rînd prin sciziunea între *realitate* și *discursul asupra realității*. Imagini idilice, propagandistice ascundeau tarele unei economii falimentare. Principiile eticii și echității socialiste, trimbițate cu asiduitate, ascundeau o gravă criză morală, cu simptome caracteristice de

¹ Eric Bentley, *The Life of the Drama*, Londra, 1966.

corupție, delațiune, impostură. Participarea la viața civică impunea prealabil regii, echivalând, în ultima instanță, cu a spune altceva decât gindește. Teoretic, ce temă mbi fascinantă și-ar putea dori autorul satiric decât această monstruoasă extindere a contrastului dintre aparență și esență la scara întregii societăți? Or, tocmai această temă, sursă fundamentală și inepuizabilă de comic, trebuia ocolită. Orice dezvăluire, în variantă satirică sau altminteri, a imensei discrepante dintre real și imaginea lui prefabricată ar fi adus grave atingeri sistemului însuși; pentru un regim totalitar, mai periculoasă decât descrierea propriu-zisă a crizei este relevarea dimensiunilor aberante ale minciunii acoperitoare. În consecință, comedioGRAFUL I S-A LIMITAT SEVER LIBERTATEA DE A VORBI, CU MIJLOACELE ARTEI SALE, DESPRE CONTRASTUL URIAȘ DINTRE O IDEOLOGIE TRIUMFALISTĂ ȘI JALNICELE SALE EFECTE PE PLAN SPIRITUAL, MORAL, MATERIAL. Pentru a supraviețui, comedia satirică, în cea mai mare parte a ei, se îndreaptă spre ținte minore sau își inventează ținte false. Există un adevărat rețetar de procedee care permit dramaturgului să-și strecoare fragila ambarcațiune comică printre Scylele și Caribdele cenzurii, procedee care derivă din cele două principii de bază: să pui într-o lumină favorabilă partidul și concepția oficială despre muncă, viață, societate; să sugerezi că anomalile ce fac obiectul satirei sînt simple accidente, într-un climat altminteri sănătos, care are capacitatea să le elimine. Așa s-a născut *comedia socialistă*.

În cele ce urmează, ne-am propus să ne oprim asupra a trei dramaturgi ale căror scrieri ne vor permite să înțelegem, pe de o parte, tipul de comic agreeat, acceptat și promovat ca specific culturii socialiste, iar pe de altă parte diversele modalități de eludare a schemelor, de recuperare a *privirii lucide*, a spiritului critic necruțător care sînt proprii artei comice. Este vorba de Aurel Baranga, de Teodor Mazilu și de Mihai Ispirescu. Primul este deschizătorul de drumuri și exponentul cel mai înzestrat al comediei de „tip nou”. Ceilalți doi se distanțază, fiecare în felul său, de clișeele comediei socialiste, căreia îi opun niște *antimodele* de o percutanță satirică remarcabilă.

ComedioGRAFUL RĂSFĂȚAT AL REGIMULUI, AUREL BARANGĂ, A FRUCTIFICAT CU TALENT LECȚIA PREDECESORILOR SĂI DIN PERIOADA INTERBELICĂ (ÎN PRIMUL RÎND A LUI TUDOR MUȘATESCU ȘI A LUI MIHAIL SEBASTIAN), DAR ȘI A AUTORIZILOR FRANCEZI DE VODEVILURI. EL ESTE UN MAESTRU AL PIESEI „BINE FĂCUTE”, CU INTRIGĂ INGENIOASĂ, RITM ALERT, REPLICĂ DE EFECT, TEHNICĂ IMPECABILĂ A ÎNCURCĂTURILOR COMICE. ÎN PIESELE SALE CELE MAI IMPORTANTE (*Mielul turbat*, *Sfîntul Mitică Blajinu*, *Opinia publică*, *Interesul general*), Aurel Baranga îmbracă în vestminte spumoase și scilpitoare un același mecanism comic, abil conceput și menit a însufla spectatorilor un optimism robust. Într-un loc de muncă oarecare, cîteva posturi importante sînt ocupate de grupul bine sudat al „negativilor”. Dramaturgul conturează un hazliu portret al bandei, în care incompetența unuia este susținută de servilismul celui alt, impostura se ascunde la umbra „scaunului”, iar interesul comun asigură fidelitățile reciproce. Grupul are „antene” care îi semnalează eventualele pericole; zvonuri contradictorii cu privire la posibilitatea demascării sau destituirii lor alertează personajele, făcîndu-le să treacă de la euforie la disperare și de la disperare la euforie, într-un ritm irezistibil. Ele sînt bulversate de rapidele și rocambolescele răsturnări ale situației, fără să se esemneze însă, căci dispun de serioase resurse de „adaptare” și „orientare”.

Toți acești birocrati, oportuniști, profitori sînt prezentați de dramaturg ca reziduuri ale unei mentalități învechite, ca excepții, mai mult sau mai puțin numeroase, într-o societate în care fluxul înnoitor este dominant. Iată de ce, în elica negativilor, caracteristică este prostia, dublată de o anumită violență nu totdeauna eficientă. Într-o oarecare măsură primejdioși, pentru că, așa cum se spune în *Mielul turbat*, „or fi ei proști [...] dar sînt organizați”, impostorii lui Baranga sînt totodată vulnerabili. În piesele dramaturgului, țesătura incompetenței, șmecheriei, obtuzității se destramă ușor sub atacul adversarilor, respectiv al eroilor pozitivi. În conturarea acestora, instinctul de comedioGRAF AL LUI BARANGĂ A FUNCȚIONAT IREPROȘABIL. EL NE OFERĂ O VERSIUNE MODERNĂ A MITULUI CENUȘĂREȘII, DE MARE AUDIENȚĂ LA PUBLIC. O persoană modestă, neînsemnată, aflată pe treptele inferioare ale ierarhiei sociale, triumfă în cele din urmă asupra celor răi, obligîndu-i să-i recunoască meritele. Nu altul a fost procedeul adoptat, printre alții, de Tudor Mușatescu în *Titanic Vals* sau de Mihail Sebastian în *Ultima oră*. Spirache Necșulescu și profesorul Andronic sînt strămoșii muncitorului Spiridon Biserică din *Mielul turbat*, ai modestului arhivar Mitică Blajinu din piesa omonimă, ai redactorului Chitlaru din *Opinia publică*, ai funcționarului meloman Bocioacă din *Interesul general*. Spre deosebire însă de predecesorii lor, care izbîndesc printr-un concurs de împrejurări independent de propria voință,

eroii lui Baranga sînt combativi și energici; ei trebuie să înfrunghieze ofensiva hotărîtă a Binelui împotriva Răului, a Noului împotriva Vechiului. Mecanismul comic se declanșează prin organizarea unei farse. Spiridon Biserică amenință să dezvăluie neregulile de la Cabinetul tehnic unui raid gazetăresc-fantomă. Redactorul Chitlaru acceptă să treacă drept prieten intim al ministrului Presei și, sub presupusa protecție a acestuia, ameliorează sensibil activitatea ziarului. Aparent naivul Bocioacă înregistrează pe bandă oneroasele tranzacții ale șefilor săi. Farsa cea mai spectaculoasă o pune la cale Mitică Blajinu, care își construiește o fantezistă identitate de agent în solda puterilor străine; pentru a nu fi divulgăți drept complici involuntari, directorul și oamenii lui acceptă toate revendicările falsului spion.

În lumina demersului nostru, esențial este însă un alt element pe care îl regăsim de fiecare dată în structura intrigii. Deznodămîntul fericit nu se datorează niciodată exclusiv acțiunii protagoniștilor. Ei sînt sprijiniți de o autoritate înaltă, care uneori apare în scenă, alteori manevrează din umbră, împărțind după merit sancțiuni și recompense. Astfel, grupul negativilor este lovit atît de „jos”, adică de către personaje care reprezintă poporul, cît și de „sus”, de forțele care veghează neobosit la bunul mers al societății. În *Mielul turbat*, Spiridon Biserică este sprijinit în taină de secretarul de partid și, indirect, de oameni din minister. În *Sfîntul Mitică Blajinu*, prin ordinul ministrului, sosit la țanc, arhivarul trece pe post de director adjunct. Edificator este triplul final din *Opinia publică*, imaginat de autor din dorința de a evita schematismul rezolvării conflictului din piesele anterioare. La ședința montată împotriva lui Chitlaru, apare pe neașteptate — *deus ex machina* modern — noul ministru al Presei, care intervine ferm în favoarea curajosului redactor. Dintr-un comunicat difuzat la radio, aflăm însă că enigmaticul personaj se aflate la ora respectivă în minister. De aici încolo, sînt prezentate trei versiuni de deznodămînt. În prima, ni se sugerează perpetuarea unei stări neprincipiale de lucruri, prin păstrarea în redacție a lui Chitlaru nu datorită meritelor proprii, ci în calitate de amic al noului demnitar. În a doua variantă, ziaristul este demis, ca farsor și complice la apariția în ședință a unui fals ministru. Finalul în evantai se vedește însă, pînă la urmă, un simplu truc literar: sîntem anunțați că „ipoteza ultimă are toate șansele să fie cea valabilă”. Or, a treia și ultima versiune este, în raport cu realul, cea mai neverosimilă, ea conferind ministrului, pe lîngă menirea justițiară, atributul unei ubicuități simbolice: „De ce încercați să descifrați un mister [. . .] care nu e mister? spune înaltul personaj. Nu puteți înțelege un lucru elementar, că am fost și aici și acolo? Dar nu e obligația unui ministru să fie, permanent, pretutindeni? Informați de tot ce se întîmplă și acționînd prompt?”. Mai mult, într-o viziune duios-paternalistă, este afirmată identitatea dintre ministru și opinia publică; așa cum ne explică personajul Chitlaru, autorul „a urmărit un simbol de o semnificație prețioasă: a încercat să sugereze că aspirațiile cele mai nobile și mai înalte ale oamenilor se personifică în înfățișările cele mai simple și anonime, ca în basmele de aur ale copilăriei [. . .]”.

În *Interesul general*, subintitulată „farsă atroce”, Baranga riscă o lărgire a spectrului critic și dă, aparent, o altă turnură conflictului. Un director general și un proaspăt ministru adjunct îl ucid pe martorul incomod al potlogăriilor lor, funcționarul Bocioacă. Acesta „triumfă” abia la propria-i înmormîntare, odată cu descoperirea benzii de magnetofon, unde înregistrase dovezile compromițătoare. Dramaturgul își ia însă cuvenita precauție: în final, constatăm că este vorba doar de repetiția generală a unui spectacol. Procedul „teatrului în teatru” dizolvă în joc accentele satirice ce se voiau apăsate.

Comediile lui Baranga emană o irepresibilă voioșie; ținta lor o constituie indivizi izolați, ostili imperativelor noii orînduirii. Nu există nici un indiciu al maladiilor grave de care suferă societatea; dimpotrivă, organismul social, viguros și sănătos, are capacitatea de a se autovindecă. Se desprinde, din piese, imaginea reconfortantă a unei lumi pe care numai cîțiva inși imorali o împiedică să atingă perfecțiunea. Concretizare în registru comic a principiilor realismului socialist, dramaturgia lui Baranga se salvează numai în planul teatralității, ca exercițiu de pură virtuozitate comică.

Dacă Baranga se integrează stilistic tradiției comediografice autohtone, în schimb Teodor Mazilu rămîne, în peisajul genului, o apariție insolită. Despre natura comicului mazilian, de o frapantă originalitate, s-a scris mult, fără ca subiectul să fie lămurit în întregime. Vom aborda aici, din perspectiva demersului nostru, doar problema raporturilor pe care autorul unei substanțiale contribuții în sfera

comediei ultimelor decenii le-a întreținut cu societatea contemporană. În timp ce Baranga și alți dramaturgi oferă, prin opera lor, o cauționare morală sistemului, Mazilu îl ignoră. Dramaturgia sa, aproape în ansamblu, se conectează doar prin fire subțiri la realitatea social-politică a epocii. Lumea construită de scriitor se refuză în bună parte analogiilor cu concretul; în ciuda citorva amănunte strecurate în economia textului, coordonatele spațio-temporale ale acțiunii sînt imprecise, vagi, fără semnificație. Comediile scriitorului nu „fac priză” cu actualitatea, ci se proiectează într-un spațiu al general-umanului. Personajele nu au „identitate civilă”; ele intruchipează esențe pure ale ticăloșiei în variile ei ipostaze, aceleași în orice timp și loc. Intriga, la rîndul ei, este cvasiabsentă sau neglijent construită; episoadele se succed arbitrar; lipsesc raporturile de cauzalitate care guvernează evoluția conflictului în comedia tradițională. Acțiunea se desfășoară sinuos, cînd într-un cadru vag realist, cînd în plan fantastic sau simbolic. În ciuda psihologiei inconsistente a personajelor, în ciuda structurii dramatice centrifugale, textele posedă o remarcabilă coerență, reperabilă la nivelul limbajului. Limbajul singur creează această lume bizară, cu o aură inconfundabilă, de un umor tăios și sec, destinat inteligenței lucide. Comicul este, aici, exclusiv al replicii, al dialogului cantonat în sfera paradoxurilor năucitoare, a aforismelor dezlănțuite, a mărturisirilor cinice. Spre deosebire de eroul comic tradițional, care caută să pară altfel decît este, personajele lui Mazilu, lașe, șmechere, mediocre, fățarnice, meschine, nu ezită să se autodenunțe, cu o frenchie aproape patologică a confesiunii. „Avearea mea e lașitatea” declară Iordache în *Acești nebuni fățarnici*, adăugînd : „Am crezut cu sfințenie în tot ce-am mințit”. În *Inundația*, pictorul Emil se destăinuie : „Eu nu iubesc arta, eu trăiesc din artă [...]. Eu nu caut să devin mai bun, sînt mediocru pînă în vîrfurile unghiilor și sînt mîndru de asta”. În *Proștii sub clar de lună*, Gogu își asumă cu orgoliu condiția de parazit : „Ce-s alea satisfacții în muncă ? se întreabă el stupefiat [...]. Nu, domnule, n-am [...] satisfacții în muncă, dar sînt fericit. Cu alte cuvinte, am sentimentul că n-o să dau de dracu, cel puțin deocamdată (Simplu). Nu e asta oare fericirea ?”.

În sinceritatea echivocă a personajului care-și mărturisește cu voluptate abjecția rezidă una din cele două surse principale ale umorului specific acestor piese. Cealaltă o reprezintă imaginea răsturnată a tablei de valori morale. Paradoxul cultivat cu subtilitate, maxima schimonosită ca într-o oglindă strîmbă duc la formularea unui cod etic invers. Valorile Binelui sînt înlocuite succesiv cu reversul lor; compromisul devine cheazășia victoriei; minima înzestrare morală se năruie, substituindu-i-se ticăloșia, considerată de personaje ca stare firească, naturală, a ființei umane. Această răsturnare a principiilor etice e făcută sensibilă la nivelul frazei prin contrastul violent comic dintre unitățile semantice : „Incapacitatea e o dovadă de curățenie sufletească [...]. Sînt incapabil fiindcă sînt curat”; „Un ticălos neplătit la timp devine om de treabă”; „Omul e trecător, scaunul e veșnic”; „Eu nu renunț nici la ideile pe care le trădez”; „Să discutăm negustorește, frumos”; „Tot ce se bazează pe sentimente nu rezistă. Numai interesul strict material rezistă tuturor furtunilor [...]. Și Biblia spune. Numai interesul e veșnic”.

Mazilu ar putea fi considerat un moralist de tip clasic, cu toate că există suficiente elemente în opera sa care îndreptățesc mai curînd stabilirea unor filiații în teatrul absurdului. Dar această apropiere vizează doar elemente de tehnică dramatică, nu și de viziune. De o manieră contemplativă și analitică, Mazilu conturează în piesele sale portretul, nu al unor oameni, în cheie realistă, nici al unor păpuși mecanice, în registru absurd, ci al prostiei, răutății și nemerniciei umane în substanța lor cea mai concentrată. El surprinde, în șocanta lor nuditate, corupția minții și sufletului, pervertirea valorilor morale, destrucția idealurilor. În aceste memorabile fixări în cuvînt ale comportamentului uman despuiat de orice convenționalisme trebuie căutată nuanța clasică a operei scriitorului. Virulența satirică atinge, nu o dată, paroxismul; dacă piesele lui Mazilu au fost publicate, jucate, elogiute, aceasta se explică prin legăturile lor superficiale cu contextul social-istoric și prin raportarea lor la realitatea perenă a patologiei morale. Lentila critică a scriitorului se focalizează mai puțin asupra societății contemporane, cit asupra răului din om, același în orice epocă.

Spre deosebire de Mazilu, Mihai Ispirescu, afirmat ca dramaturg în deceniul trecut, se raportează direct la lumea absurdă în care trăiește. El se face cunoscut prin două piese, dintre care prima, *Trăsura la scară*, satirizează nemilos funcționarea inertială a sistemului, susținut printr-o vinovată

misticare a realității. Publicarea și reprezentarea acestui text * — în condițiile înăsprii regimului totalitar — constituie un mister de nepătruns. După știința noastră, *Trăsura la scară* este nu numai o comedie de valoare, dar, probabil, unicul text care reflectă, în oglinzile parabolei satirice și farsei tragice, imaginea de coșmar a lumii comuniste. La o privire superficială, piesa ar putea fi interpretată ca o satiră a birocrăției, ceea ce explică, probabil, girul cenzurii. Nu este însă nevoie de prea mare putere de pătrundere pentru a înțelege că aici este vorba de cu totul altceva : de metamorfoza întregului organism social într-un angrenaj al mineiunii. Mineiună menită să acopere, în termenii autorului, o *mișcare care stă*. Acțiunea se desfășoară, într-adevăr, în birourile unei Direcții a mișcării, fără să se precizeze o sferă de activitate anume. Mișcarea este concepută ca o monstruoasă abstracțiune, care subjugă și alienează. Într-un limbaj de lemn, care nu este aproape deloc parodiat, ci pare transcris direct dintr-un material de ședință (efectul comic fiind cu atât mai puternic), aflăm doar că : „parte integrantă, mesageră a tradițiilor, mișcarea a înregistrat și în județul nostru, de la an la an, o continuă dezvoltare, un progres evident” etc. Personajul central, Boiangiu, este un fanatic al mișcării, „pilon neclintit” al „mărețului angrenaj”; în dirijate elanuri lirice, o vede crescând sub ochii lui, prinziind viață, „tot mai dinamică, mai amplă”, îi simte „pulsul fierbinte, clocotitor [...]”. „Doar de-aia, declară el, zi, noapte, cu minecile suflecate, fără preget, fără odihnă, lucrăm materiale, referate, informări”. Intriga se concentrează în jurul succesivelor retrogradări ale lui Boiangiu și ale adversarului său Pășteanu, care se denunță reciproc și se împing unul pe altul tot mai jos, de la Camera 4 la 3, apoi la 2 și la 1. „Maestrul de ceremonii” este șeful cadrelor, secondat de un securist care supraveghează întreg personalul prin intermediul aparatului de ascultare. Este o lume închisă, sufocantă, în care se repetă obsesiv aceleași cuvinte goale de sens, în care omul se depersonalizează, ajungând să se identifice cu propria-i mască.

Preluindu-și postul în compartimente din ce în ce mai puțin importante, Boiangiu inițiază de fiecare dată un același ritual grotesc :

„Boiangiu : Cum merge mișcarea ?

Cei patru : Tigiding ! Tigiding !

Boiangiu : Bate ea-ntr-una ?

Cei patru : Tigiding ! Tigiding ?

Boiangiu : I-auzi motorul ?

Cei patru : Tigiding ! Tigiding !

Boiangiu (în timp ce cei patru mărsăluiesc pe loc tot mai rapid) : Mai tare ! ... Mai plin ! ... Mai repede ! ...”.

Personajele fac ședințe, redactează materiale, se agită frenetic și inutil precum insectele prinse într-un vas de sticlă. Singura care stagnează este mișcarea însăși. „Față de cit sta, s-a dublat !”, raportează un funcționar, iar indicația sună categoric : „Să se tripleze !”. Viața însăși pare încremenită, nu mai există evoluție, ci doar rotire în cerc. Fanaticii mișcării au momente cînd își contemplă, înspăimîntați, alunecarea în absurd, cînd simt „vidul vieții”. „Un neant lucrînd în neant !” — rezumă Pășteanu. Înțelegem treptat că malefica Direcție a mișcării, care-i distruge pe propriii ei slujitori și pe cei din jur, este metafora totalitarismului comunist. Boiangiu și semenii lui nu sînt, cum se pretind, creatori de realitate, ci falsificatori și siluitori ai ei ; bintuit de viziuni halucinante, personajul însuși trăiește revelația unui adevăr profund și esențial : „Această realitate nu există. De aici [...] furia ta, a celui care te-ai voit un cavaler al mișcării, al fericirii altora, furia ta ce se îndreaptă chiar asupra celor ce resping darul pe care li-l faci, nu vîd și nu-nțeleg să-ți alimenteze nebunia ta de acumulator al unei mișcări care stă !” (subln. ns.).

Există vreo ieșire din mecanismul infernal în care oamenii sînt „doar niște piese care trebuie rotate, montate [...] pentru ca mișcarea să progreseze” ? Da, există, iar autorul ne-o sugerează încă din primele pagini. *Calea de ieșire este moartea*. Din cînd în cînd, Boiangiu simte „o răcoare, așa, ca de pivniță [...]”. Din cînd în cînd, aude clinchetul zurgălăilor unei trăsuri și i se arată o femeie

* Premiera are loc în 1983, la Teatrul Nottara. Tot aici se reprezintă a doua piesă a autorului, *Aprilie, dimineața*,

în 1988. Ambele piese sînt publicate în 1988 de Editura Eminescu, în colecția „Rampa”.

care-l invită la o lungă plimbare, „prin lumina primăverii [...] spre cîmpurile verzi [...]”. Boiangiu moare cînd ajunge în punctul cel mai de jos al mișcării, în Camera 1, la capătul coridorului, dincolo de care se află doar neantul. Dușmanul și, în fond, alter-ego-ul său Pășteanu va împărtăși aceeași soartă. O lume groatească, incrimenită, atinsă de suflul morții ...

În *Trăsura la scară*, Mihai Ispirescu a apăsător cu precizie și forță pe claviatura unei satire de tonalități sumbre. A doua piesă a autorului, *Aprilie, dimineața*, nu mai păstrează aceeași structură grea, compactă, aceeași gravitate a sensurilor, ascunsă sub vălul comicului. Intriga se țese în jurul incurcăturilor produse prin sosirea într-un serviciu de statistică a unui mesager al viitorului: *Nenăscutul*, personaj fantastic, apărut prin raportarea unei cifre „rotunjite” a nașterilor. Viața trebuie să-i fie prezentată musafirului așa „cum e ea, reală, mustoasă, vie”; în acest scop se redactează „materiale viguroase”; se amenajează în biroul sordid un petec de cer sub care oaspetele va putea visa „visele programate”; salariatul Georgescu, în ființa căruia s-a adăpostit Nenăscutul, urmează să fie transformat în *om-eșantion*, conform unui scenariu al depersonalizării. Nici Georgescu, nici Nenăscutul nu se lasă însă amăgiți, iar falsurile comise de funcționari sînt sancționate prin mecanismul bine știut al intervenției șefului ierarhic. Dincolo de aceasta, de o izbitoare originalitate rămin pasta grea culorile întunecate în care autorul își construiește personajele, atmosfera apăsătoare de coșmar. Spre deosebire de piesa de debut, *Aprilie, dimineața* este într-adevăr o satiră a birocrației, dar, cum nota Eugen Simion, a unei „birocrații patetice, delirante și fastuoase”². Bintuit de spaime maladive, personajul Stroescu percepe uneori, cu acuitate halucinantă, sunetele unei vieți obscure și colcăitoare, care amenință să surpe edificiul clădit din cifre fără acoperire, din cuvinte care și-au pierdut semnificația: „Rontăie, auzi?! ... Cărbuși, larve, sapă ... O cazma parcă își croiește drum printre pietre [...]. Valuri bat, sunete de tot felul ... Forme și spații se dărîmă, nu știi de ce să te mai apuci, nu poți ...”. În final, personajul își pierde mințile, cutremurat de imaginea unui univers în care oamenii nu mai sînt ei înșiși, ci copii, falsuri, intruchipări fantasmagorice izvorîte din circuitul statisticilor fictive. Deși autor a numai două piese, Mihai Ispirescu se distinge ca o voce puternică, originală, cu timbru inconfundabil, iar textul de debut rămîne, prin *ambitus*-ul său critic, o creație singulară în sfera dramaturgiei românești contemporane.

Fără îndoială, demersul nostru nu surprinde decît anumite particularități ale comediilor jucate și publicate în ultimele decenii. Un tablou complet nu poate ignora creația comică a lui Dumitru Solomon, Ion Băieșu, Paul Everac, Tudor Popescu, precum și a altor dramaturgi de mai mică pondere. Ne-am propus însă aici doar să descriem trei tipuri de atitudini ale comediografului autohton în raport cu sfera social-politicului și cu sistemul comunist: alinierea la „imperativele” epocii, în cazul lui Baranga; ignorarea sistemului și radiografierea anomaliilor morale perene, în cazul lui Mazilu; satira transparentă și crudă a unei societăți bolnave, în cazul lui Ispirescu. Între aceste trei atitudini, comediografia contemporană cunoaște un evantai larg de nuanțe, pe care le vom examina cu alt prilej.

² Eugen Simion, *Rîsn-plînsul ploieștean*, în *Teatrul*, nr. 4, 1980, p. 14 („Secvențe comentate din spectacolul ...”).

de ION CAZABAN

S-au implinit două decenii de cînd moartea tragică a regizorului Crin Teodorescu (1925—1970) a surprins pe toți cei ce l-au cunoscut și a trezit destule întrebări. În foaierele teatrelor, în birourile unor redacții, putea fi întîlnit mereu preocupat de munca sa, ca și de a celorlalți — actori, scenografi — cu care colabora. Era, evident, un om cu o viață febrilă, trăind intens mai ales febra pregătirilor viitoarei sale montări, uneori agitat, dar niciodată descumpănit sau încrîncenat, deși nefericirile și amărăciunile, provocate de tot felul de interdicții și obstacole, nu l-au ocolit, i-au fost chiar dăruite cu prisosință. În orice împrejurare, Crin Teodorescu rămînea un intelectual de o cordialitate aparte, amabil, comunicativ, discutînd deschis chestiunile profesionale ce-l frămîntau, fără a-și masca opozițiile și diferențele de opinii, dar și fără a face din ele motivul unor adversități iremediabile. Nimic din comportarea sa nu i-ar fi anunțat, însă, hotărîrea finală : ceva dereglase brutal, definitiv, cumpăna lăuntrică a acestui om care, prin întreaga activitate — regizorală, publicistică — , a năzuit, neîndoielnic, spre echilibru, măsură, rigoare.

Într-o fotografie mai puțin obișnuită, rămasă în paginile revistei *Teatrul* — unde a publicat frecvent — , îl regăsim, peste timp, dictînd dactilografei unul din numeroasele sale articole : cu ochelarii sălțați o clipă pe frunte, cu fața destinsă de un zîmbet amuzat — amuzat, probabil, de postura de „vedetă” redacțională în care se lăsa immortalizat (Este una din rarele sale fotografii ce pot fi găsite în presa vremii). A fost un regizor legat, deopotrivă, de viața tumultuoasă a scenei și de liniștea mesei de scris, articolele (ca și interviurile) prin care își comenta de obicei, pe larg, analitic, premierele sale, fiind considerate de el necesare pentru că întregeau actul de cultură al spectacolului, îi acordau un prilej în plus de meditație, la care ținea mult, depărtîndu-se, după cum se va vedea, de părerea celor ce susțineau că spectacolul își afirmă intențiile și ideile de sine stătător. Nu era singurul care a gîndit așa în istoria teatrului nostru, exemplul cel mai apropiat fiindu-i Ion Sava, de la care primise, de altfel, la „seminarul” din anii 1945—1946, primele noțiuni de regie. Scrisul era și pentru Crin Teodorescu — care, anterior, studiasse filozofia și literatura — un mod legitim de a spori gîndirea teatrală, domeniu complementar practicii scenice, prea puțin dezvoltat ca atare la noi, și de a-și expune cu sinceritate propriile-i concepții, neevitînd să le înfățișeze cît mai clar și amănunțit spre a fi discutate (ceea ce prea rar s-a petrecut). În orice caz, articolele — ca și interviurile explicative — vor apare ceva mai tîrziu în cariera sa : după ce, pe o traiectorie dureros fracturată în răstimpuri, experiența regizorală căpătase o deosebită consistență, iar promisiunile întrevăzute și bine receptate

de critică de la începuturile sale (Brăila, Galați¹) se consolidau pe o nouă spirală evolutivă, cu un interes superior (în montările de la teatrele naționale din Iași, Cluj, sau de pe scenele din capitală)².

Spectacolele lui Crin Teodorescu — cu piese de Camil Petrescu, O'Neill, Eugen Ionescu, A. Miller — se alăturau, aducând o concepție de neconfundat, celor realizate — într-un moment fast pentru scena românească — de către Liviu Ciulei, David Esrig, Lucian Giurchescu, Radu Penciulescu, Lucian Pintilie și alții ... Pe cit a fost de scurt acel moment (1965—1970), pe atât s-a dovedit de important pentru teatrul românesc în aspirația sa spre o nestinjenită deschidere conceptuală și îndeosebi spre o largă afirmare internațională, spectacolele actorilor și regizorilor noștri ajungând să fie considerate alături de realizările scenice ale unor prestigioși creatori europeni și să se impună peste hotare în diferite turnee și festivaluri. A fost un moment de destindere a constrîngerilor ideologice, manifeste pînă atunci în domeniul cultural, de înmulțire a contactelor cu oamenii de teatru din alte țări, de speranțe amăgitoare, pînă la urmă, așa cum își amintesc toți cei ce au trecut prin acea vreme. Au fost posibile, atunci, căutări, asimilări și sinteze fertile pentru arta scenică românească, favorizate de cunoașterea directă, deoseori mai promptă și exactă a multiplelor preocupări din teatrul european, pe întreaga sa întindere (nu limitată doar la o anumită arie răsăriteană), de receptarea studioasă, canalizată profesional, a unor noi problematici (aparținînd semioticii și structuralismului), toate acestea avînd consecințe vizibile în modelarea și experimentarea unor distincte concepte spectacologice. Integrată în atmosfera cîtorva stagiuni, se remarcă imediat — pentru reușitele, ca și pentru semnificațiile sale fecunde — activitatea regizorului Crin Teodorescu, mai cu seamă că, față de altora, ea a fost repede curmată cu brutalitatea care a încheiat și acel scurt moment teatral. De aceea ni s-a părut cel puțin ciudat cînd, parcurgîndu-i publicistica și revăzînd ecourile de presă ale succeselor sale regizorale, am constatat că, după moartea sa, de peste 20 de ani, despre Crin Teodorescu nu s-a scris mai nimic. La fel de uimitor, nici o editură nu i-a adunat studiile și articolele în volum, așa cum, fără îndoială ele o meritau³.

¹ După cinci montări, Crin Teodorescu se dovedise: „Un temperament neliniștit, cu o gîndire care scoate în adîncime caracterele dramatice, o înălță de ceasornicar pasional de amănunte, fără a pierde totuși din mîna sensul principal al situațiilor scenice, nota lor dominantă, căutînd în permanență adevărul sentimentelor, simplitatea și o delicată tîlmăcire a poeziei textului” (George Rafael, *Un preludivu promițător*, în *Teatrul*, nr. 3, august 1956, p. 66). Aplecat asupra piesei, regizorul este într-o pasionată căutare, gîndind fiecare personaj în întregul său, în tot ce-l particularizează și-l dă viață proprie, în raporturile sale cu celelalte personaje. În lăuntru situațiilor succesive, „adevărul” fiind relevat în profunzime, făcut sensibil, fără afeclare sau „artificial” de prisos.

² Montările realizate de Crin Teodorescu au fost următoarele: în Brăila, *Viață nouă* de M. Stehlik; *Curentul subteran* de A. Charpak (stagiunea 1953—1954); *Cîntecul lebedei* și *Jubileu de Cehov*; *Micii burghezi* de Gorki (stagiunea 1954—1955); la Galați, *Preludiu* de Ana Novac (stagiunea 1955—1956); *Don Gil de Giorap Verde* de Tirso de Molina (stagiunea 1956—1957); la Teatrul Național din Iași, un spectacol de tragedie antică, apoi *Steaua polară* de Sergiu Fărcașan (stagiunea 1963—1964); *Bălcescu* de Camil Petrescu; *Vară și fum* de Tennessee Williams (stagiunea 1964—1965); *Din jale se-ntrupează Electra* de O'Neill (stagiunea 1965—1966); *Despot Vodă* de V. Alecsandri; *Veac de iarnă* de I. Omescu (stagiunea 1966—1967); *Opinia publică* de A. Baranga; *Îmbrăcați pe cei goi* de Pirandello (stagiunea 1967—1968); la Teatrul Național din Cluj, *Procesul Horia* de Al. Voitin (stagiunea 1966—1967); *Lungul drum al zilei spre noapte* de E. O'Neill (stagiunea 1967—1968). În capitală, este regizorul unor spectacole mult comentate de critici la Teatrul Mic: *Jocul ielelor* de Camil Petrescu (stagiunea 1965—1966); *Prețul* de A. Miller (stagiunea 1968—1969); la Teatrul de Comedie, *Insula* de M. Sebastian (stagiunea 1965—1966); la Teatrul „C.I. Nottara”, *Loveitura* de Sergiu Fărcașan (stagiunea 1967—1968); la Teatrul „Bulandra”, *Victimele dărilor* de Eugen Ionescu (stagiunea 1968—1969), *Harfa de iarbă* de Truman Capote (stagiunea 1969—1970).

În primăvara anului 1958, a semnat regia a două emisiuni teatrale radiofonice: *Aristocrații* de N. Pogodin și *Pădurea împietrită* de R. Sherwood.

³ Cu speranța că nu avem scăpări esențiale, oferim o listă a articolelor sale pentru o eventuală culegere: în revista *Teatrul*: „Ovidiu” și „Ovidius” (12/1957), *Insemnări despre trei spectacole cu temă eroică* (1/1958), *Revelația începuturilor* (2/1965), *Prezența clasicismului* (4/1966), *Regizori și actori* (9/1966), *Poziții estetice în teatrul nostru modern* (12/1966), *Prolegomenă la o interpretare autentică a dramaturgiei lui Camil Petrescu sau reabilitarea lui Gelu Ruscanu* (5/1967), *Spre o poezie scenică* (7/1967), *Cuvinte ... existențe ... semnificații* (9/1967), *Programul artistic al unui mare animator: Ion Sava* (11/1967), *Repetițiile: laborator de verficare a soluțiilor* (8/1968), *Centenarul nașterii lui Claudel — un Dante al secolului nostru* (9/1968), *De la Meyerhold la „Taganka”* (10/1968), *Repere pentru o interpretare adecvată a teatrului lui Eugen Ionescu* (12/1968), *Ion Sava și remagicierea teatrului* (4/1969), *Ion Sava și misterul social modern* (5/1969), *Teatrul de azi — încotro?* (7/1969), *Regie în sistem metric?* (9/1969), *Paradoxala vocație a lui Alexandru Davila* (11/1969), *Teatrul de ritual* (12/1969), *Roland Barthes și semiologia teatrală sau statutul semantic al teatrului* (1/1970), *Idole vechi și noi sau cinci prejudecăți despre raporturile dintre actori și regie* (2/1970), *Reabilitarea teatrului* (3/1970), *Emil Bolla sau despre tragicul Actorului* (4/1970), *Ce înseamnă să fii modern?* I—II (5,6/1970). A mai publicat în *Studii și cercetări de istoria artei*: *Primele reprezentații cu „Revizorul” de Gogol, 1874 și 1909* (1—2/1954); în *Cronica: Spectacol studențesc* (16/1966); în *Scînteia: Actorul intelectual* (21 oct. 1966), *Crezul artistic al colectivului teatral* (15 august 1968); în *Contemporanul*: *Ion Sava și condiția teatrală a teatrului* (3/1967), *Realitatea regiei* (21/1967), *Arta de a privi un spectacol* (38/1967), *Un nou concept de teatru* (3/1969). Cîteva interviuri și declarații interesante date de Crin Teodorescu le-am găsit în *Teatrul* (9/1964; 7, 10/1965; 11/1966, inclus într-un articol al lui Florin Tornea; 3, 10 și 12/1967; 4 și 8/1968) și în vol. Ștefan Oprea, *Martor al Thaliei*, Iași, 1979.

Crin Teodorescu a făcut parte dintr-o categorie pe care am numi-o a regizorilor-cercetători, nu numai datorită colaborării sale cu Institutul de istoria artei, ci pentru că aria de investigație teatrologică — adesea interdisciplinară — ce-l preocupa nu se limita numai la o strictă informare documentară, utilă temporar pentru elaborarea propriilor spectacole. Este o categorie în care aflăm regizori foarte deosebiți, având direcții de preocupare mai mult sau mai puțin apropiate, ca David Esrig, Mihai Dimiu, Valeriu Moisescu, Sorana Coroamă-Stanca, Aureliu Manea, Cătălina Buzoianu, Mihai Mănișiu și, probabil, nu i-am menționat pe toți. Preocupările regizorului-cercetător nu se dezvoltă într-un spațiu de interes restrâns, nu sînt circumscrise unei probe artistice momentane (montarea unui anumit text dramatic), ci au, în primul rînd, un caracter formativ profesional de o considerabilă tenacitate. Expansiunea investigației îl conduce pe regizorul-cercetător spre căutările și concepțiile altora, spre convingerile și îndoielile lor; o mișcare de cercuri cu diferite centre programatice se iscă inevitabil, contactele nu mai pot fi oprite, punctele de interferență pot fi, în diversitatea lor, puncte de acord sau dezacord, uneori interferențele generează zone comune de prospectare, fără a fi, totuși, evaluate la fel, în același scop strategic⁴.

Încercînd să-i regindim astăzi montările de răsunset, recitîndu-i articolele scrise, Crin Teodorescu ne apare un continuator consecvent al lui Camil Petrescu — pe care-l cunoscuse personal și căruii îi dedica un studiu amplu —, dar fără o atitudine exclusivistă, dacă ne gîndim numai la puternica atracție avută asupra sa de spectacologia total diferit concepută, de șocantă vizualizare, a regizorului Ion Sava, sau la receptivitatea sa pentru orientările teatrului contemporan, montarea „pseudo-dramei” lui Eugen Ionescu *Vicimele datoriei* nefiind un experiment întîmplător, ci unul răspunzînd propriilor căutări. Deși conceptul său teatral — explicitat nu o dată — își avea sorgintea în pozițiile teoretice ale lui Camil Petrescu, aplicația sa este mai elastică, mai cuprinzătoare, încît — trecînd prin studiul efectuat asupra lui Artaud — pare, uneori, să obțină o nebănuită joncțiune cu preocupările la zi ale unui Grotowski (cel ce-și pregătea actorii pentru „actul total care trebuie să angajeze toate [...] resursele psihocorporale”⁵). La Crin Teodorescu, însuși „atletismul afectiv” artaudian ar deveni o calitate în plus a „actorului intelectual”, dar luciditatea acestuia indică axul rațional-psihologic preluat de la Camil Petrescu, nefiind de inspirație brechtiană⁶.

Nu atît în conexiunile și aderențele artei regizorale preconizate se arată consecvența fundamentală, de principii, a lui Crin Teodorescu, cît mai cu seamă în argumentația diferendelor sale, în substratul estetic al refuzurilor sale, ca, de pildă, în articolele *Regie în sistem metric?* și *Teatrul de ritual*. Ceea ce-l stimulează în criticile sale este convingerea că expresia scenică trebuie să corespundă unei gîndiri temeinice, limbajul teatral avînd justificarea unei concepții îndelung clarificate de creator: „un mod expresiv nu e o haină de gata [...], ci manifestarea în concret (în imageria artei) a unui act de gîndire, de opțiune filozofică” (citîndu-l, în sprijin, pe Sartre: „fiecare tehnică trimite totdeauna la o metafizică”)⁷. Apelarea la teatrul „de ritual”, „magic” se făcea (încă) doar printr-o simulare a „însemnelor exterioare”, lacuna fundamentală — într-o fază incipientă — fiind însuși „duhul” propriu care nu anima puținele experimente de pe scenele noastre. În comparație cu ceea ce susținuse Artaud — model de referință al spectacolului discutat — la noi, „ceremonia rituală” s-a transfor-

⁴ Sînt elocvente, de pildă, mărturisirile lui Mihai Dimiu în legătură cu marile satisfacții cunoscute de el în faza de elaborare regizorală, de documentare, de pregătire a rolurilor împreună cu actorii. Într-un interviu, Dimiu regreta faptul că mulți regizori „se mărginesc a fi niște practicieni” (A. Băleanu, C. Băltărețu, *Cultura spectacolului teatral*, București, 1978, p. 99). Constante sînt, în formația sa profesională, cunoașterea metodică a teatrului din țările unde are ocazia să călătorească, fără opinii snobe, prestabilite, și mai cu seamă interesul statornic pentru cercetarea de folclor la fața locului. Dimiu vorbea despre o anumită „regie” a instruirii profesionale — care depășește cadrul strict al profesiei —, o „regie” a așezării în sine și a raportării într-adevăr revelatoare și de maxim folos a celor cunoscute. David Esrig se arăta atras spre cercetare în activitatea sa regizorală, efectuată propice în „săli mici, modificabile [...] foarte bine dotate” pentru a studia „noile mijloace ale expresiei actoricești, psihotehnica dezvoltării tot mai profunde și mai surprinzătoare a stărilor umanului” (A. Săceanu, *Fața văzută*

și nevăzută a teatrului, București, 1974, p. 119). Exemplificarea poate continua și pentru alți regizori care, dincolo de ce-i apropie, aduc nota aparte și zona predilectă de investigație a fiecăruia.

⁵ Denis Bublel, *Les techniques de l'acteur. Rencontre avec Jerzy Grotowski*, în *Lettres françaises*, nr. 1174, 16--22 martie 1967.

⁶ Asemenea coexistență — chiar simbioză — scenică a unor idei și modalități regizorale diametral opuse va fi închipuită, peste timp, ca posibilă, după cum va declara, fără rețineri, Aureliu Manea: „dorim un spectacol în care se întîlnesc doi mari teoreticieni teatrali: Artaud și Brecht. Actorul pune accente sălbatic într-un sistem ironic, critic, distanțat de emoția tulbură [...]. Sistemul de joc este lucid, dar incendiar” (*Spectacole imaginare*, Cluj, 1986, p. 121).

⁷ Crin Teodorescu, *Regie în sistem metric?*, în *Teatrul*, nr. 9, septembrie 1969, p. 90.

mat într-un „accesoriu pitoresc”, iar ca urmare publicul rămâne indiferent. Recitindu-l pe Artaud, Crin Teodorescu desprinde ca necesitate a reprezentăției în raport cu publicul „fascinarea, vrăjirea lui, transmutarea și transfigurarea lui odată cu cea a actorului”⁸. În plină epocă de contestări inovatoare (incepute la noi cu „reteatralizarea” și continuate aparent împotriva ei), Crin Teodorescu se dovedește atras de continuitate — poate și pentru că el însuși, în efortul său creator, fusese lipsit de ea —, adoptă o viziune sincronică, înțelegătoare pentru coexistența stimulativă a tendințelor de autentică artă, manifestându-și entitatea veritabilă în „totalități” active. Ochiul cercetător al regizorului urmărește tot ceea ce prelungește sau corectează sensul experiențelor sale, inevitabil condamnate la o vigoare de moment și rezonanță trecătoare.

Pentru el, nu orice este considerat „vetust”, „depășit”, este cu adevărat așa, deseori insensibilitatea sau superficialitatea judecăților noastre fiind vinovate. A căuta înseamnă pentru Crin Teodorescu — parafrazind o cunoscută butadă — a (se) regăsi într-o configurație distinct determinată, iar el nu-și ascunde niciodată sursele, argumentele concepțiilor sale regizorale, întemeiate pe o vastă cultură. Scriind despre Sava sau Artaud, despre Camil Petrescu, O'Neill, Claudel sau Eugen Ionescu — creatori moderni deveniți, aproape toți, „clasici”, ori pe cale de a deveni —, regizorul își exprimă poziția față de clasicism ca singur reazem cert în mijlocul „fluctuațiilor capricioase” prin care trece arta epocii: „Menajind deschideri necesare curentelor innoitoare, teatrul nostru nu se poate totuși cristaliza decât în jurul unor piloni trainici, al valorilor permanente, clasate, clasice [...]. Socotim că formarea personalității e necesar legată de asimilarea clasicismului, de valorile permanente ale culturii”⁹. Crin Teodorescu — care a semnat sporadic cronici dramatice — va aprecia că până și montarea piesei lui Alecsandri, *Ovidiu*, aduce cu sine noi pretenții stilistice ce nu pot fi eludate: „estomparea elementelor desuete, a exceselor romantice, măsură în petele de pitoresc, pentru a da întregului — păstrându-i totuși specificul — o rotunjime clasică”. Renovarea contemporană cerută nu va omite „spiritul” textului, ci îl va reliefa, după o atenuare abilă a notelor stridente pentru urechea publicului de azi, obținând până la urmă o echilibrare judicioasă, de proaspătă expresivitate. În spectacolul Naționalului Bucureșten (stagiunea 1957—1958), se întâlneau, după opinia sa, neconcordanțe supărătoare între convenția unor simboluri scenice și verismul unor rezolvări regizorale¹⁰.

Evident, regizorul aspiră la un dialog în contemporaneitate, nu numai la o mărturie monologată, un dialog care să pună în valoare personalitățile actului creator. Pentru cele ce se petreceau în spectacologia noastră, va considera utilă o diferențiere stilistică a profilurilor și tendințelor regizorale de atunci, diferențiere făcută de el atent, instructiv, nu numai amical. Reușitele noastre teatrale sînt puse sub același semn al continuității conștiente: în opinia sa, „moștenirea lăsată de Ion Sava, Victor Ion Popa sau Camil Petrescu a rodit”. Pentru cîtiva dintre regizorii importanți ai momentului, va căuta cuvinte care să le precizeze aportul creator personal: actul teatral este „un ceremonial liric”, deci de un convenționalism subliniat, la Vlad Mugur; Liviu Ciulei aduce cu sine „o imagistică barocă” și încearcă „a-și condensa impulsurile temperamentale spre enorm, spre proliferare exacerbată, într-o ideografie densă, vizînd un realism dur, zgrunțuros”; Lucian Pintilie este înțeles ca un „liric” inteligent care — fără îndoială, cu prilejul montării *D'ale carnavalului* — a impus „o veritabilă poezie a sordidului, necăzînd nici o clipă în vulgaritate: descriptivismul său de fotograf de cartier e suprasaturat de sarsasm”¹¹ (definire considerată ca prima exactă de către cel astfel caracterizat).

În tot ce a întreprins în teatru, îndeosebi în ultima parte a vieții, există o preocupare marcată pentru *problematica personalității*, preocupare descifrabilă pe mai multe planuri, de la repertoriul preferat pînă la considerațiile făcute pe marginea actului teatral, a modului în care îl imaginează eficient. Undeva, la origine, se află tot Camil Petrescu, iar piesele montate ne încredințează (*Bălcescu, Jocul ielelor*). Dar problematica predilectă nu se rezumă la trăirea scenică a unor anumiți eroi dramatici, ea se extinde, se ramifică într-o diversitate repertorială atent compusă (O'Neill, Eugen Ionescu, dar și Al. Voitin, Sergiu Fărcășan). Îl interesează formarea (sau deformarea) caracterului, „cum

⁸ Idem, *Teatrul de ritual*, în *Teatrul*, nr. 12, dec. 1969, p. 58, 60.

⁹ Idem, *Prezența clasicismului*, în *Teatrul*, nr. 4, aprilie 1966, p. 23.

¹⁰ Idem, „*Ovidiu*” și „*Ovidius*”, în *Teatrul*, nr. 12, decembrie 1957, p. 54.

¹¹ Idem, *Spre o poezie scenică*, *Teatrul*, nr. 7, iulie 1967, p. 51, 53.

funcționează el, angrenat în mecanismele situațiilor obiective”; în calculul regizoral intră și aceea „cauzalitate [...] în afara psihologicului”¹². Se raliază, s-ar spune, celor preconizate pe atunci de un Liviu Ciulei, la reprezentarea scenică a „situației de viață” și a „adevărului relațiilor” dar, spre deosebire, accentul său cade hotărît pe manifestarea personalității umane, deși observă consecințele situației asupra ei, determinându-i acțiunile, influențându-i reacțiile subiective. Folosindu-ne de o comparație cinematografică, majoritatea spectacolelor lui Liviu Ciulei ni se par definite printr-o frecventă mișcare de translocare de la prim-plan la plan general, pe cînd la Crin Teodorescu, această mișcare se efectuează în sens invers. Viziunea regizorală a lui Ciulei este predominant centrifugă: (în modul în care se concretizează în imagini dinamice, în tendința sa pronunțat asociativă), pe cînd aceea a lui Crin Teodorescu este intens centripetă: nu eludează ponderea determinantelor situaționale, dar acestea sînt focalizate de individualitatea puternic reliefată a personajelor. După cum se autodefineste, atenția regizorului este fixată de „ciocnirea între reprezentările interioare ale eroilor despre ei și despre lume și concluziile pe care le trag din experiență”¹³. Acțiunea eroului dramatic condiționată de acte de cunoaștere se impune, pentru el, ca un fel de deviză în elaborarea scenică a rolurilor. „Drumul înțelegerii de sine: iată ce mi s-a părut a fi linia de bază, subterană, a operei lui O'Neill” căutînd să revele în personajele dramei *Din jale se-ntrupează Electra* „conștiința unor existențe individuale eliberate”¹⁴. La O'Neill, Pirandello sau Camil Petrescu va marca aceea opoziție dintre „reprezentările” subiective și realitate pentru a sublinia o concluzie constantă: „conștiința omului e liberă să-și accepte condiția obiectivă sau nu”, între ele există totuși „o marjă de libertate”¹⁵. Este un unghi de vedere consecvent cu sine, sesizabil și atunci cînd, pentru Gelu Ruscanu din *Jocul ielelor*, își dorește interpreți capabili să discearnă esențialul și să dea viață pe scenă „modalităților conștiinței”, nu doar unor „trăsături” la care ar distinge mai presus aspectul exponențial social-istoric¹⁶. Despre valoarea acestui spectacol, criticul Andrei Băleanu scria că ea decurge în special din „marea încărcătură de gîndire, de caracter și frînîntare omenească”. O altă fațetă a aceleiași preocupări regizorale poate fi socotită pulverizarea ionesciană (în stări) a personajului Choubert din *Victimele datoriei*, piesă tratată nu ca o „pseudodramă” ci devenind, în viziunea sa, o tragedie-comedie, opunînd nu numai obișnuitul și fantasticul, dar tragicul și comicul, într-un spectacol despre „acele forțe generatoare de răză, care împing omul să se renege, destrămîndu-i personalitatea”, cum se preciza în caietul-program. Textul lui Ionescu — „construit pe opoziția dintre *mecanism* și *viața interioară*” — îl atrage ca prilejul unei profunde „explorări” în uman, din care, în ultimă instanță, „teroarea mecanismului” se va arăta cu siguranță, teribilă, dar și derizorie¹⁷.

Crin Teodorescu nu va apela la procedeele „demitizării” sau „demistificării” eroului — utilizate în vremea sa — nici la „distanțare”, nici la simplificări grotești (vag, parțial, ezitant adoptate în *Vară și fum* de Tennessee Williams ori în *Îmbrăcați pe cei goi* de Pirandello), va evita naturalismul, ca și expresionismul, „prozaizarea”, ca și „ritualizarea” interpretării, considerate de el la fel de factice.

Piese „de idei”, de „dezbattere” pe care le montează îi relevă tot mai mult neputința de a face un spectacol de abstracțiuni, oricît de actuale, de interes acut ar fi fost. De aceea, va lucra cu actorul asupra amănuntului interpretativ, mereu însă din perspectiva adîncimii sau înălțimii spirituale în care trebuie să situeze rolul. Regizorul respecta, odată cu personalitatea dramaturgului, pe aceea a actorului, atunci cînd există, demonstrată — așa cum considerase Camil Petrescu — prin calități primordiale de spontaneitate și inteligență, imposibil de stimulat. Regizorul nu va face decît să stimuleze și să orienteze personalitatea interpreților săi în sensul urmărit. Era un moment cînd

¹² Idem, *Regizori și actori*, în *Teatrul*, nr. 9, septembrie 1966, p. 58.

¹³ Idem, *Spre o poezie scenică*, în *Teatrul*, nr. 7, iulie 1967, p. 53.

¹⁴ Florin Tornea, *Crin Teodorescu și căile tragicului modern*, în *Teatrul*, nr. 11, noiembrie 1966, p. 44.

¹⁵ Crin Teodorescu, *Prolegomenă la o interpretare autentică*

a dramaturgiei lui Camil Petrescu ..., în *Teatrul*, nr. 5 mai 1967, p. 55.

¹⁶ A se vedea nota 12.

¹⁷ Crin Teodorescu, *Repere pentru o interpretare adecvată a teatrului lui Eugen Ionescu*, în *Teatrul*, nr. 12, decembrie 1968, p. 77.

se arăta tot mai limpede modificarea trăsăturilor cunoscute ale activității regizorale, derivată dintr-o nouă înțelegere a colaborării tuturor creatorilor de spectacol — înlăturînd ierarhizări pernicioase — și, într-o măsură, din tendința către un „teatru total”¹⁸.

Pentru Crin Teodorescu, jocul actorului apare rodit dintr-un har personal, inconfundabil (cele scrise de el despre Emil Botta sînt concludente), ca un „element individual, unic și imprevizibil”, care, de atîtea ori, însă, a fost supus și inclus cu mari daune unui „limbaj teatral anacronic, îngust și tocit”¹⁹. Cu toate variațiunile, nuanțările și dezvoltările sesizabile în contextul gîndirii teatrale din acel moment, la baza concepției lui Crin Teodorescu regăsim exigența tensiunii interioare, generînd o emoționalitate decantată poetic, nu una tulbure, copleșitoare visceral. Nu odată, într-o formă sau alta, această consecvență conceptuală este vizibilă, regizorul repetîndu-și cît se poate de clar preferința pentru „obținerea unui limbaj teatral despuiat de exhibiționism exterior, cît și de banalul cotidian (pitoresc, naturalist sau mica veridicitate neorealistă), axat pe realizarea unei continue tensiuni în conștiință a actorilor, cu reducerea la minimum a accesoriilor exterioare și chiar a mișcării fizice”. Va adăuga, cu aceeași grijă de a evita orice alunecare în nedorite extreme: „firește, și aici fără fetișizări și dogmatizări”, atît de dăunătoare în orice domeniu²⁰.

După ce își însușise acea exigență a trăirilor scenice „excepționale, necotidiene”, afirmată în momentul „reteatralizării”, indicînd despărțirea fermă de realismul plat și naturalismul spectacolelor anterioare, pentru Crin Teodorescu va conta, în primul rînd, „fizionomia spirituală” a interpreților, „plasticitatea interioară” a acestora, calități ce-i definesc ca niște actori de excepție, capabili de „o expresivitate maximă a tensiunii în conștiință”²¹.

Reamintind tentativele anterioare ale unor regizori-animatori ca Tairov, Artaud sau Ion Sava, va considera că „revitalizarea” teatrului — în comparație cu „reteatralizarea” socotită, pentru stilizările sale, prea rece, exterioară, cu rezolvări reluate mecanic — nu poate veni decît de la posibilitățile unui actor care „unește expresivitatea și dinamismul mișcării corporale cu căldura *psyché*-ului, cu dinamica lăuntrică”²². Îi displace constant ceea ce numește „unflarea forme” sau, la pol opus, „descărnarea” jocului, tot ce dă doar aparența elevației emoționale, ca și tot ce schematizează, de fapt, spectacolul. Nici emoțiile, nici semnificațiile nu pot fi „declerate”, ci se cuvin generate de însăși concretețea actului scenic. Nu una de factură naturalistă, ci de o teatralitate riguros stabilită regizoral, avînd ca însușiri principale „coerența” și „transparența” semnificațiilor, încît concretizările realizate pot fi comparate cu niște „ideograme” scenice (tot pe atunci, menționa „hieroglifile” teatrale preconizate de Artaud și constata „acțiunile-semnal” din spectacolele lui D. Esrig sau V. Moisescu). Ca și în teatrul vieții, s-ar zice, unde un destin se înscrie în ființele noastre și, totodată, serie cu ele, tot astfel pe scenă (o sugestie existînd în *Orașul nostru* de Th. Wilder, piesă cunoscută de Crin Teodorescu, fără îndoială, în montarea lui Sava), regizorul procedează printr-o desfășurare de „ideograme” integral intrupate de actor. Asemănarea ar fi tentantă. Să nu uităm însă că regizorul Crin Teodorescu mai crede — după cum mărturisește uneori — în existența unei „marje de libertate”, într-o ieșire descoperită în tine, în lăuntru sau într-un „dincolo” incontrollabil (spre care s-a îndreptat, poate, în finalul său provocat, abrupt, cînd n-a mai văzut altă soluție). Conform concepției sale, totuși, regizorul nu se aseamănă indiscutabil „Destinului” în configurarea lumii spectacolului. Regizorul, actorii, laolaltă și fiecare în parte, cu „ideogramele” lor, vor afirma tocmai acea „marjă de libertate”. Ceea ce nu se poate face oricum. Este exclus caracterul mecanic, static, exterior al acestor semne

¹⁸ Reluînd fragmente dintr-o comunicare la un seminar în Austria, Radu Penciulescu sublinia trecerea regizorului „de la funcția de tiran la cea de ghid”, explicînd-o prin nolle obiective scenice, avînd în vedere că „sinteza teatrală include acum o înfinitate de creatori și de interpreți și regizorului nu-i mai revine, ca și autorului, decît un rol de participant — un rol modest, dar generos —, de eliberator de energii al căror punct terminus e adesea imprevizibil” (*Căutînd*

sinteza teatrală, în *Contemporanul*, nr. 37, 11 septembrie 1970).

¹⁹ Crin Teodorescu, *Regizori și actori*, în *Teatrul*, nr. 9, septembrie 1966, p. 57.

²⁰ A se vedea *Teatrul*, nr. 7, iulie 1965, p. 30, 34.

²¹ *Ibidem*, p. 30.

²² *Idem*, *Un nou concept de teatru*, în *Contemporanul*, nr. 3, 17 ianuarie 1969.

auditiv-vizuale; dimpotrivă, prin ele actorii vor afirma „trăire *concentrată*, trăire psihofizică, intensificată și tensionată la paroxism”²³. Este vorba despre o concretețe scenică spiritualizată la maximum. „Angajarea totală în situație, mobilizarea supremă a forțelor psihice, concentrarea maximă, tensiunea permanentă, dusă pînă la limită, toate servind efortul omului de a se înțelege și de a se depăși — scria el — iată calitățile actorului pe care îl prefer”²⁴. Deci, dacă am remarcat tendința spre echilibru, proprie aspirațiilor sale spectacologice — evitînd opțiunile exclusiviste —, echilibrul voit este unul tensionat, dinamic, propulsiv, revelator.

Pentru teatrul visat de Crin Teodorescu în acei ani, cea mai potrivită emblemă ar fi fost, probabil, una inspirată de metafora „trestiei gînditoare” într-o intensă vibrație.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Idem, *Regizori și actori*, în *Teatrul*, nr. 9, septembrie 1988, p. 61.

OPINII DESPRE PUBLICUL ROMÂNESC DE TEATRU LA SFÎRȘITUL SECOLULUI AL XIX-LEA ȘI ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-LEA

de IOLANDA BERZUC

*L*e public de théâtre et son histoire reprezintă rezultatul cercetării întreprinse de Maurice Descotes asupra unui subiect insuficient investigat, marginalizat și nesupus încă unui studiu sistematic. El relevă rolul activ și în unele momente determinant al publicului în viața scenei, conferindu-i statut egal în privința examinării cu celelalte componente ale artei spectacolului. Autorul subliniază în același timp că, deși istoria teatrului aproape nu înregistrează contribuția acestui „partener” cu reacții surprinzătoare, evoluția artei spectacolului nu se poate dispensa de contribuția pe care publicul, grup „esențialmente social”, o aduce înțelegerii fenomenului teatral. Asemeni unui animal mitologic cu multe capete, publicul sperie și fascinează în același timp nu doar pe autorii dramaticei, ci și pe interpreții operelor lor, ale căror consemnări au rămas. Ele atestă faptul că, deși întâmplător produse, impresiile asupra publicului de teatru pot reflecta un climat istoric și aspirațiile categoriilor sociale care se întâlnesc în sala de spectacol, confruntarea celor două spații scenă — sală deschizând perspectiva unui mod de lectură asupra momentelor semnificative din istoria teatrului.

Piese de teatru au un destin misterios în măsura în care publicul aduce asupra lor propria judecată de valoare, care poate uneori înșela așteptările autorilor, interpreților, directorilor de scenă. Pentru a putea aprecia succesul unei opere dramatice în momentul întâlnirii cu publicul, cei care o propun scenei spre reprezentare trebuie să „se transforme în public”, să cunoască structura și aspirațiile acestuia.

În anul 1930, cu ocazia reprezentării piesei *Patchouli*, Armand Salacrou, autorul ei, a putut constata că în pofida aprecierii de care s-a bucurat textul în fața unui public de specialiști, la premieră s-au înregistrat reacții ce au contrazis succesul anticipat determinând căderea piesei: „publicul a intervenit și numai prin prezența sa a modificat piesa”. Observator atent al relațiilor ce se stabilesc între scenă și sală, Armand Salacrou conchide în urma unei experiențe cîștigate că: „Autorul, în felul său, nu lasă decît o rețetă, un «façon de faire» și în fiecare seară piesa se crează [. . .] căci pentru a se crea o piesă trebuie să fie doi: autorul și sala [. . .]. La lectură, ca și la repetiții, nu există decît o parte din piesă”¹. În stagiunea 1938—1939, cu ocazia reprezentării piesei *La terre est ronde*, Armand Salacrou constată cu surprindere că textul își datora succesul faptului că publicul găsea în tema abordată o critică a regimurilor totalitare, deși el nu intenționase decît să redea spiritul și problemele specifice secolului al XVI-lea prin intermediul prezentării Florenței lui Savonarola. Publi-

¹ Armand Salacrou, *Note sur le théâtre, Oeuvres complètes*, t. II, apud Mautice Descotes, *Le public de théâtre et son histoire*, Paris, 1984, p. 5.

cul a desprins însă din text aluzii la propriile sale frământări și la situațiile care în acel moment îi captau interesul : „Adevărata dramă din piesa mea dispărea în drama publicului”².

Divers, derutant în manifestările sale, publicul de teatru nu se poate ușor surprinde în cadrul unei simple definiții, el se transformă de la o seară la alta, de la o sală la alta, și chiar în cadrul aceluiași spațiu poate căpăta trăsături contradictorii datorită relațiilor pe care le stabilește cu scena. Dacă publicul variază după locul pe care-l ocupă, după repartizarea „geografică” în spațiul sălii, el se particularizează și în funcție de zilele săptămânii. Publicul de marți diferă de cel de duminică, cel de matineu se deosebește de cel al spectacolelor de seară. Reprezentațiile de duminică fiind frecventate de un public puțin exigent, neatent la interpretare și la aspectul general al montării, se caracterizează printr-un nivel scăzut în raport cu spectacolele de seară.

Prin diversificarea sălilor de spectacol, începând cu secolul al XIX-lea în Franța, iar la noi cu începutul acestui secol, se urmărea în principal ca fiecare teatru să-și aibă publicul său, de formație culturală și categorie socială, răspunzând necesității de a satisface gustul fiecăruia. Maurice Descotes arată că înființarea Odéonului a modificat situația existentă a publicului, care pînă atunci se adresase unei singure scene. Publicul care frecventa Odéonul, compus în mare parte din tinerii studenți ai Cartierului latin, aducea în sala de spectacol un suflu proaspăt, entuziasm și receptivitate. O comedie ca *Voltaire chez Mme de Pompadour*, jucată simultan pe două scene, era acceptată cu rezerve în Rue Richelieu și respinsă cu fluierături la Odéon, unde publicul mai liber își manifesta spontan reacțiile. Spectatorilor mohoriți și blazați ai serilor de marți de la Comedia Franceză, care veneau la teatru pentru a se saluta între ei, Sarcey le opune publicul entuziast, ardent, tinăr al Odéonului.

Nicolae Iorga descrie componența publicului de duminică al unui mare teatru din Paris, public înșelat în așteptările sale de un text dramatic construit după modelul conversației de salon, lipsit de conținut moral sau filozofic, pretext pentru „cîteva jocuri de cuvinte”. Artificialitatea tipurilor propuse de scenă contrastau cu sfera de preocupări și existență a spectatorilor : „Și mă uitam la public ; un public de duminică. Aspre fețe bătrîne, tinere fete pline de o curiozitate curată. Lucrători și lucrătoare, burghezime săracă, trăind și ea din truda zilelor și a nopților, din încordarea tuturor puterilor fizice și din sfortarea tuturor mijloacelor sufletești. În cea mai mare parte, oameni buni și primitivi a tot ce e bun în viață, în natură, în scris. Democrație nouă care, după creșterea salariilor, se avintă setoasă către plăceri estetice de care nu se putuse apropia pînă atunci”³. Publicul nou amintit de Nicolae Iorga pretinde scenei ancorarea în realitate, întrucît el nu mai poate fi alimentat cu subiectele melodramatice care asigurau săli pline și succese la sfîrșitul secolului : „Teatru-distrație poate fi bun pentru politicianul obosit, pentru omul de afaceri setos de alte senzații, pentru cuconițe fără ocupație ; pentru marele și adevăratul public trebuie teatrul-viață și teatrul-direcție”⁴.

Gustul deformat al unei categorii de public pentru scene cu „amorezi” și cupluri desfăcute, speculat cu fervoare de directorii de teatru atît la Paris, cît și în Bucureștiul grăbit să prindă în zbor textele „à la mode” din repertoriul străin, reflectă un climat teatral în cadrul căruia faptul că la „Vieux Colombier” se montează *Viața e vis*, a lui Calderon, se remarcă imediat ca excepție : „Firește că nu publicul, stricat prin celelalte exhibiții, a cerut repertoriul de la « Vieux Colombier ». El se va fi împotrivit chiar de la început contra acestei încercări de a-i face silă, de a-l brusca, de a-l stăpîni și a-l prefăce. Doar el e împărat în acest oraș, unde totul i se face pe plac, de la ziar pînă la procesele la Curtea cu jurați. E monarhia lui, a publicului, în toate. Dar, iată, cînd se înfățișează ce e frumos și plin de sănătate, biruința nu poate lipsi”⁵. Asemenea exemplu supune Nicolae Iorga atenției celor ce conduc Teatrul Național din București, care ca teatru subvenționat de stat trebuie să-și asume o misiune culturală, modelînd, educînd și corectînd tendințele frivole ale unui public nestatornic, provenit din toate mediile de cultură. Tendința de a culpabiliza exclusiv publicul pentru starea de degradare a teatrului românesc nu-și află deplin justificarea, examinînd mai atent preocupările acestuia. Nicolae Iorga constată existența unui public al conferințelor, serios și atent, setos de cultură și dornic de a se instrui. Acest public nu poate pretinde scenei să reprezinte piese lipsite de calități artis-

² Idem, *Note à l'édition de la Terre est ronde, Oeuvres complètes*, t. IV, apud Maurice Descotes, *op. cit.*, p. 5.

³ Nicolae Iorga, *Teatru și public*, în vol. *Teatru și societate*, București, 1986, p. 185.

⁴ Idem, *Teatru — Pentru ce?*, în vol. *Teatru și societate*, p. 167—168.

⁵ Idem, *Și altfel de teatre*, în vol. *Teatru și societate*, p. 178.

tice. Vinovați de semnele de decădere se fac cei care conduc destinele teatrului, promovind în repertoriu literatura dramatică a mahalalelor de la Viena și Paris. Cerind ca teatrul să fie „restituit misiunii sale firești”, Nicolae Iorga dezaprobă linia adoptată de Alexandru Davila ca necorespunzătoare necesităților unei scene naționale care are de împlinit o misiune bine precizată chiar de la începuturile ei : „Scopul pentru care au întemeiat teatrul l-au și spus foarte limpede, un scop care nu se potrivește deloc cu ceea ce vedem astăzi. El era : formarea unei limbi românești literare alese, era cultivarea societății prin acțiunea continuă a teatrului, era întemeierea unei literaturi teatrale românești. Și prin literatură teatrală românească înțelegea și literatura originală și literatura tradusă”⁶.

Conferința *Sensul teatrului*, susținută de Nicolae Iorga la Teatrul Național, reprezintă nu numai o incursiune în istoria teatrului universal, ci și o raportare a diferitelor epoci la teatrul timpului său, un teatru a cărui criză s-a accentuat prin concurența pe care cinematograful începe să i-o facă, preluându-i o parte din public. În timp ce pe scenă „oamenii vii se transformă în umbre [. . .], cinematograful dă umbre care se silesc să devină oamenii vii” ; publicul pierde sensul actual pe care teatrul trebuie să-l păstreze și caută în sala obscură a cinematografului răspuns la problemele care-l frământă și care i se revelă prin intermediul altor mijloace de expresie. Momentele cu adevărat semnificative din evoluția artei spectacolului coincid cu un real și profund acord al scenei cu sala. Publicul grec și roman găseau în teatru ceea ce era „mai esențial în viața lor”. Spectacolul acționa asupra conștiințelor, le purifica și, față de acea epocă îndepărtată, teatrul și-a pierdut eficacitatea : „elevii și elevele cascade în loji și se întorc profund convinși de necesitatea de a face o raită la Șosea”. Publicul operelor lui Calderon sau Lope de Vega găsea la teatru „cea mai largă școală publică ce se poate inchipui”. În epoca elisabethană cu toată lipsa decorului „se ajungea [. . .] la stăpânirea desăvârșită a publicului, la « năucirea » lui : cînd i se dădea drumul, trebuia un curent de aer puternic ca să-și dea seama că este tot el care trăiește în Londra”. Teatrul lui Molière, al lui Beaumarchais și cel al lui Ibsen și-a format propriul public, receptiv în măsura în care reprezentările scenei nu se izolau de manifestările vieții. Numai prin abordarea aspectelor esențiale ale existenței, scena poate comunica cu sala întretinând un climat cald, viu. Ruptura dintre cele două spații, datorată tratării superficiale a intereselor pe care publicul le manifestă la un moment dat, declanșează fenomenele de regres din viața teatrului : „Înțelegem acum zădărnicia teatrului de astăzi, care nu atrage mulțimea, căci mulțimile acestea, împrăștiate sau distruse sufletește, nu vin într-un loc unde știu că nu vor găsi, în cele mai multe cazuri, ceea ce este necesar pentru ca neliniștea lor să fie lămurită și îndrumată”⁷. O burghezie obosită își ocupă locul în spațiul sălii, acceptînd fără rezervă subiectele pe care scena i le prezintă. În loc să declanșeze mecanismul complicat al stărilor sufletești piesele ce îi sînt oferite se limitează doar să producă senzații puternice pe potriva „inimii lor vestede de oameni de afaceri”. Comercializarea teatrului duce inevitabil la falsă înțelegere și satisfacere a relației scenă-sală, în cadrul căreia nu se mai pot produce schimburi esențiale.

În căutarea unui public vital, capabil să reacționeze, Iorga are nostalgia serilor cînd Matei Millo entuziasma o sală și a epocii cînd, cu insuficiente mijloace, dar cu dragoste față de arta dramatică, promotorii teatrului românesc trezeau în sufletele spectatorilor sentimente adînci de dragoste și înțelegere. Cortina s-a lăsat, iar în 1908 constată diferențierea publicului prin natura plăcerii ce o resimte la teatru. Categoriile de public, succint enunțate, nu se pot reuni sub auspiciile unei singure săli : „« mitocanii » și funcționarii așteaptă porcăriile de vară de la grădini ; țărani au filantropicul « teatru sătesc ». Atunci rămîne « lumea bună ». Aceasta face, de hatîrul d-lui Davila, concesiile de a asculta piesele sale pariziene în limba românească pe care poate astfel s-o învețe cu încetul, ceea ce e destul de folositor din punctul de vedere practic. Altceva însă nu-i trebuie”⁸. Prin repertorierea unor piese ca *Hoțul* de Henry Bernstein, *Jozeta* de Paul Gavault și Robert Charvay, *Enigma* de Paul Hervieu, conducerea Teatrului Național dovedea o totală ignorare a problemelor naționale, montînd pe prima scenă a țării, în anul următor răscoalele țărănești, piese superficiale prin conținut, nerealizate nici în plan artistic. Examinînd directoratul lui Alexandru Davila și cauzele care au generat înlăturarea

⁶ Idem, *Cupîntare finută la Cameră de N. Iorga în ziua de 27 februarie*, în vol. *Teatru și societate*, p. 75—76.

⁷ Idem, *Sensul teatrului*, în vol. *Teatru și societate*, p. 282,

292.

⁸ Idem, *Nevoia de a se arenda Teatrul Național d-lui Davila*, în vol. *Teatru și societate*, p. 71.

acestui de la conducere, Nicolae Iorga se aliază unui curent de opinii deja formate în jurul activității lui Davila, căruia i se reproșă faptul că nu a promovat în repertoriu capodoperele literaturii universale și că nu a acordat literaturii originale ponderea meritată, în raport cu piesele importate din literatura franceză modernă. Legind teatrul de societate, Iorga credea în capacitatea acestuia de a atrage mulțimile și în forța de emanație de care dispune scena pentru a mobiliza marele public și a-i făuri un ideal. Davila adaptase repertoriul preferințelor unui public restrâns, dispus să plătească pentru a se distra : „Fiindcă teatrul e o scenă de spectacole ușoare pentru spectatori ușurateci, spectatoare cu toalete și spectatori cu șepce pe-o ureche. Fiindcă el nu ia nici o parte în mișcarea noastră culturală, nici una”⁹. Înstrăinat de marele public și de problemele acestuia, Teatrul Național se transformă într-o instituție particulară, servind interesele unui grup restrâns de indivizi, neparticipând la viața întregii societăți.

Alexandru Davila, pe linia lui Frédéric Damé și în spiritul pe care Alexandre Dumas o dădea publicului, relativiza posibilitățile de care scena dispune pentru a forma gustul publicului : „a voi să-l modifice înseamnă a încerca să desărezi marea” spunea dramaturgul francez, o repetă Damé în cronicile sale și susține Davila ca urmare a activității sale în teatru. Supus schimbării, suveran pe destinele scenei, publicul se conduce după legi proprii, necunoscute și întâmplătoare : „Publicul e un riu puternic, acu rostogolind glie și nămol, acu valuri albastre și străvezii, după acum i-a plouat sau i-a fost senin la obârșie. Nu trebuie să se lupte nimeni împotriva curentului, și încă mai puțin teatrul. Curentul se poate canaliza sau abate ; dar nu e în puterea nimănui să i se împotrivescă. Teatrul poate fi un zăgaz : niciodată, însă, un stăvilar. Îți inchipui un zăgaz fără apă ? Un teatru fără public e ca un zăgaz fără apă ; și mi se pare foarte mihnicos, scumpe X, să văd un zăgaz fără apă, un teatru fără public”¹⁰.

Prin diversitate, instabilitate, prin natura emoției resimțite publicul se diferențiază pe categorii reunite, pe durata unei serii, în fața aceluiași spectacol : „Publicul nostru e de două soiuri : cel care călătorește « p-înăuntru », cum se zicea acum vreo douăzeci de ani, și acel care n-are parte să treacă granița. Când se joacă pe scenele noastre câte o piesă tradusă, adică cam în toate seriile, prima categorie de public ascultă cu o nebagare de seamă vădită și, dacă te mușcă strechea să-l întrebi de ce, îți răspunde cu un aer obosit și amorțit :

— Eh ! mon cher, ce interes vrei să aibă pentru mine piesa asta tradusă ca vai de lume și jucată asemenea, cind am văzut-o la Burg sau la Comedia Franceză sau la Palais Royal.

Și, apucindu-te de un nasture, zisa categorie de public îți explică cum cutare actor juca cutare rol, cum se îmbrăca cutare actriță, cum era decorul și recuzita, și figurația, și, în definitiv, conchidea că piesa este « eminate locală », vieneză sau pariziană, și că-și pierde toată nostimada fiind tradusă în românește ; sau dacă piesa nu este « eminate locală », ea își are « tradițiunile ei » și nu se poate juca de alt popor și pe alte teatruuri decît acolo unde acele tradițiuni sunt păzite cu sfințenie.

În timpul acesta, ce face a doua categorie de public ? Ea ascultă din răspuțeri, caută să priceapă cam de(spre) ce e vorba, ride ici și colo de cite o glumă sau de cite o atitudine a vreunui actor și, la lăsatul cortinei, pleacă acasă, mai mult sau mai puțin mulțumită de serată, dar mai totdeauna nedumerită”¹¹.

Prima categorie judecă prin comparație, privirea ei se fixează critic asupra scenei, a decorurilor, a costumelor, a interpretării și, negăsindu-le corespunzătoare, părăsește sala cu convingerea că textul și-a pierdut din strălucire și farmec. Călaltă categorie de public ignoră cu desăvîrșire aceste aspecte, concentrîndu-se exclusiv asupra acțiunii. Decis să nu supere publicul pretențios și „prețios” al primei categorii, public care nu concepea să vadă reprezentîndu-se un text de Molière pe o altă scenă decît cea franceză, Davila a inclus în repertoriu piese destinate să relaxeze elita societății, montînd în stagii una 1907—1908 autori obscuri ca : Delorme, *În codru* ; F. Bonn, *Sherlock Holmes* ; Bernstein, *Hoțu și Vijelia* ; Gavault, *Jozetta* ; Hervieux, *Enigma* ; Porto-Riche, *Prilejul* ; Tristan Bernard, *Surioara*

⁹ Idem, *Despre Teatrul „Național” al capitalei românești*, în vol. *Teatru și societate*, p. 44.

¹⁰ Alexandru Davila, *Publicul — Interpretarea — Giugeaua*, în vol. *Alexandru Davila interpretat de ...*, București, 1982,

p. 44.

¹¹ Idem, *Teatrul Național. Avarul*, în vol. *Alexandru Davila interpretat de ...*, p. 39—40.

Cînd a anunțat repertoriul noii sale companii dramatice, Davila avea prezente în minte ambele categorii, pe care încerca să le mulțumească deopotrivă, păstrînd însă reprezentațiile la nivelul pretențiilor celei dintîi categorii : „Vom da publicului rafinat, care face mereu comparația cu străinătatea, ceea ce poate să-l satisfacă și vom căuta ca aceleași spectacole să le dăm și celor cu punga mai subțire”¹².

I.L. Caragiale saluta inițiativa înființării Companiei Davila, văzînd în apariția ei posibilitatea de a stimula activitatea primei scene a țării. Astfel se concretiza o propunere a sa mai veche de a nu lăsa Teatrul Național să monopolizeze întreaga activitate teatrală a capitalei. Compania dramatică Davila debutează în stagiunea 1909 cu instantaneul *Începem*, scris de Caragiale la cererea lui Davila pentru această ocazie, și cu piesa lui Sudermann, *Stane de piatră*. Pretext pentru a-și expune opiniile în privința activității teatrale desfășurate de Pompiliu Eliade la Teatrul Național și atac îndreptat asupra direcției „filozofico-estetice” pe care acesta o imprima conducerii teatrului, piesa prezintă un interes special pentru modul în care Caragiale surprinde în personajul Doamnei trăsăturile contradictorii, decalajele de cultură și gust ale publicului, extrema sa vitalitate : „Sînt o ființă complexă ! Caprițioasă și statornică ; impresionabilă ca un copil incult, blazată ca un filozof istovit, mahala-gioaică și aristocrată ; aci primitivă, aci ultrarafinată, iau în glumă împrejurările cele mai grave, și sînt gravă față cu cine știe ce nimicuri. Mă innebunesc după evenimentele de senzație, vesele sau funebre”¹³. Tot prin intermediul personajului amintit, Caragiale insistă asupra modului în care se abordează problema publicului de către directorii de teatre care, fie că-i exagerează importanța, fie că-i ignoră existența, negăsind decît în rare momente privirea justă în tratarea existenței acestuia : „Pedanții mă nesocotesc, fiindcă le par ușuratică, șarlatanii mă curtează, crezîndu-mă naivă ; oamenii de merit mă respectă, știînd că adesea judec foarte just. Modeștii mă lasă indiferentă, îndrăzneții mă ascinează, bravii mă cuceresc. Am uneori momente de adîncă limpede conștiință, alteori îmi lipsește cel mai elementar bun simț”¹⁴. Pentru Caragiale, publicul nu reprezintă o entitate abstractă, ci o realitate vie, surprinsă în mobilitatea expresiilor și în varietatea manifestărilor sale. Condiția echilibrului dintre sală și scenă depinde de calitatea îngrijită a ansamblului, de modul în care actorii știu să redea „simțirea simțirii”, urmărind nu doar simpla identificare cu personajul, dar și înțelegerea deplină a acțiunilor acestuia. Prin natura sa compozită, publicul românesc este departe de a fi un public ideal ; categoriile care-l compun nu pot privi spectacolul scenei în același fel : între modul în care înțelege „aristocratul” semnificațiile unui text și cum se poartă în raport cu reprezentarea acestuia „mitocanul” de la galerie există desigur diferențe.

Spre sfîrșitul secolului, reprezentațiile își datorau succesul exclusiv aproape popularității unor interpreți ca : Millo, Pascaly, Manolescu și Aristizza Romanescu ; ei stirneau „năvala publicului”, azeziunea și simpatia lui spontană. Tot actorilor le datorează trupa Davila succesul și permanența spectatorilor în sală. Marioara Voiculescu și Tony Bulandra excelau în drame sau comedii de salon și erau pretutindeni urmați de un public credincios acestui gen de piese. Prin plecarea primului „amoretz” și al partenerelor sale Lucia Sturdza și Maria Giurgea la Teatrul Național, trupa a trebuit să-și readapteze repertoriul la actorii existenți, specializați în alt gen de roluri. Actorul I. Niculescu-Buzău evocă serile de spectacol cînd între scenă și sală se crea un climat viu, de atenție și receptivitate chiar și atunci cînd interpreții „aveau o discuție care dura un sfert de ceas și ei discutau șezînd pe scaun. Dar conversația nu numai că nu plictisea pe spectatori, dar era ascultată fără răsufare, încît, cînd se lăsa după ea cortina, publicul ovaționa. Cortina se ridica de cel puțin opt ori. Așa erau jucate spectacolele Companiei dramatice”¹⁵. În repertoriul figurau piese ca : *Stane de piatră* de H. Sudermann, *Măgarul lui Buridan* de Robert de Flers și A. de Oaillavet, tradusă de Emil Gârleanu, *Urmările* de Emil Nicolau, *Doi cocoși* de Tristan Bernard — un insucces al Companiei Davila — , *Refugiul* de Dario Nicodemi, *Puhoiul* de Max Halbe, *Mugurul* de Georges Feydeau, *Manasse* de Ranetti Roman, *Maman Colibri* de Henri Bataille, *Salomeea* de Oscar Wilde și *Cidul* de Corneille. Nu numai performanțele actorilor, dar și valoarea întregului ansamblu, viziunea regizorală impuneau atenției publicului Compania Davila. Stilul de joc, omogenitatea trupei, calitatea montărilor dezvoltaseră gustul publicului, determinîndu-l să solicite și altor scene spectacole „ca la Davila”.

¹² Ibidem.

¹³ I.L. Caragiale, *Începem*, în vol. *Opere*, vol. I, *Teatru*, București, 1959, p. 402.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ I. Niculescu-Buzău, *Suveniruri teatrale*, București, f.a., p. 160.

Succesorul lui Davila la direcția Teatrului Național, Pompiliu Eliade expune într-un raport de activitate către Ministerul Instrucțiunii Publice modul în care înțelegea să dirijeze activitatea colectivului, în stagiunea 1908—1909. Relativ la public, el subliniază că „nu ne trebuie excedent la casă, ne trebuie excedent în suflete”¹⁶. Succesul unei piese nu trebuie judecat în funcție de preponderența numerică a celor care asistă la spectacol, ci de calitatea și nivelul receptării. Repertorierea pieselor nu urmărește doar satisfacerea gustului unui public restrîns, de snobi, ci se orientează către marea public care caută mijloace de instruire, de cunoaștere și de perfecționare.

Indiferent de clasa socială căreia îi aparține, publicul nu suportă să fie moralizat. Chiar dacă această intenție există, ea trebuie să fie subtil disimulată: „Spectatorul îngăduie să fie instruit, consimte să fie îmbunătățit, să iasă din sala de spectacol mai luminat și mai bun decît cum a intrat, cu condiția de a i se ascunde această intenție. Mijlocul cel mai nemerit de a izbuti este ca actorul să-și ascundă această intenție sie însuși”¹⁷. Prin adevărata artă, spectatorul parvine la noțiunea de bine, adevăr și frumos. Nereprezentînd o fotografiere a realității, ci o „subliniere” a acesteia, arta pune în valoare situațiile tipice, eterne, permanente: „Arta o o condensare de ordine particulară a științei și a moralei, dar procedeul ei e de a ascunde pentru moment intențiile ei științifice și morale”¹⁸. Dacă spectatorul își uită individualitatea, devenind apt receptării unei emoții estetice, înseamnă că scena și-a atins scopul, împlinînd un act artistic. Prin intermediul unor texte clasice, pe care publicul acelui moment le cunoștea insuficient, Pompiliu Eliade încerca să formeze gustul publicului mare avertizînd că: „Teatrul, neputînd fi confundat, în rostul și menirea lui, cu nici un fel de ziar periodic, nu-și poate lua nici un fel de obligație de strictă actualitate. Rolul său nu poate fi de a face să se audă la București o piesă străină, șase săptămîni, cel mai tirziu, după ce a fost auzită la Paris sau Viena. În materie de teatru nu ce e mai vechi e și mai învechit”¹⁹. Marele public nu se familiarizase încă cu operele clasice, și chiar cunoscînd o parte dintre ele nu putea decît să aibă o imagine trunchiată datorită traducerilor defectuoase. Publicul restrîns, elitar, căruia i se adresează Pompiliu Eliade prin precizarea făcută, cunoștea de pe scenele străine aceste piese și în versiunea lor românească nu mai prezentau nici un fel de interes. Răsfățat de Davila în stagiunile anterioare, nu dorea decît să fie ținut la curent cu cele mai recente succese ale Parisului și Vienei, cu toate că de cele mai multe ori succesul nu coincidea cu valoarea. În stagiunea amintită s-au perfecționat traducerile, solicitîndu-se colaborarea unor oameni de litere, și s-au pus în scenă piesele lui H. Ibsen, E. Augier, Al. Dumas-fiul, F. Schiller, F. Molnar, H. Becque. Se reprezintă pentru prima oară piesa lui Delavrancea, *Apus de soare*.

Pompiliu Eliade adună opinii separate despre piesa *Apus de soare* din rîndul spectatorilor, care aveau suficiente obiecțiuni de adus textului, chiar în contextul aprecierilor generale de care s-a bucurat piesa. Un spectator susține că „Piesa d-lui Delavrancea e . . . shakespeariană !”, iar altul că „Piesa lui e cea mai nulă din cîte s-au jucat la noi vreodată !”. Ca într-un scenariu, spectatorii devin personaje, desemnate prin inițiale, care ascund în umbra observațiilor făcute o identitate, un mod de a reacționa și de a selecta dintre o multitudine de aspecte numai ceea ce-i reflectă în mod direct experiența și pregătirea. „Spectatorul A” obiectează asupra modului în care Delavrancea și-a construit personajele: „un singur personaj e cu desăvîrșire schițat, acela al lui Ștefan; [. . .] toate celelalte personaje: Doamna Maria, paharnicul Ulea sînt numai creionate. Bogdan e un simplu figurant”. „Spectatorul C” se oprește numai la observarea unor discrepante: „În ce lună ne găsim în actul final? În iulie. De ce cîntă cucul? Și de ce boierii s-au îmbrăcat în strae groafe?”. „Spectatorul D” acuză piesa de monotonie: „Și ce monotonie, mă rog! Pînă acum țineam împotriva pieselor în cari eroul principal murea în tot de-a lungul actului final (*Scarron* a lui Catulle Mendès; *Oridiu* lui Alecsandri); ce să zicem de o piesă în care eroul moare timp de patru acte? Timp de patru acte pune mina la picior și mai că nu-l auzim rostind decît: « i »”. „Spectatorul E” constată rafinarea publicului care asistă cu interes la piesă total deosebită față de cele cu care fusese obișnuit pînă atunci: „Eu felicit nu pe autor, ci pe public. Să îngăduie el ceea ce n-a mai îngăduit nicăieri vreun alt public, adică o lipsă așa de înspăimîntătoare de acțiune, să vie să asiste numai la niște « tableaux vivants », și aceasta de hatîrul lui Ștefan cel Mare, al lui Delavrancea și al lui Nottara, aceasta înseamnă că s-a subțiat mult și că s-a făcut vred-

¹⁶ Pompiliu Eliade, *Raport către d-l ministru al Instrucției Publice* (Teatrul Național din București în 1908—1909), București, 1909, p. 6.

¹⁷ *Ibidem*, p. 10.

¹⁸ *Ibidem*, p. 11.

¹⁹ *Ibidem*, p. 17.

nic de o artă mai fină”²⁰. Esențial rămâne faptul că încă de la apariție piesa a creat în jurul ei discuții, suscitând interes prin diversitatea lor. După opinia lui Caragiale piesa lui Delavrancea însemna în peisajul dramaturgiei originale apariția unei „florii vii” în mijlocul unor „sorcove moarte”. Tor el anticipa ca literatura dramatică românească următoare acestui moment să prolifereze eroi din istoria neamului după modelul lui Ștefan realizat de Delavrancea. Ele vor avea însă soarta pe care o au întotdeauna imitațiile.

Strict statistic, după tabelul încasărilor, Pompiliu Eliade semnează faptul că două piese românești se bucură de mai multă apreciere decât *Cărăbușii*, *Vijelia*, *Instinctul*, piese reprezentate cu succes în stagiunile anterioare. „Aspectul sălii Teatrului Național s-a schimbat dintr-o dată. Pentru zece admiratori pasionați ai *Hofului* și ai *Jozetei*, cari s-au pus pe grevă, alte zece persoane (și mai multe), setoase de arta curată, au ocupat locurile : profesori, militari, ingineri, medici, funcționari”²¹. Se constată regenerarea publicului prin pătrunderea unei noi categorii de spectatori în sala de spectacol. Lent, se modifică raportul distinct dintre publicul de elită, care se îndreaptă spre noul teatru al Companiei Davila, și publicul mai vast al orașului care redescoperă Teatrul Național. Dând o nouă orientare a repertoriului în funcție de un public mai larg și promovind literatura originală, Pompiliu Eliade readucea Teatrul Național pe făgașul îndatoririlor sale.

Pentru că se referă la relația publicului cu scena, rețin atenția, din programul de măsuri pe care Pompiliu Eliade le propune, două puncte. Există până la acel moment o categorie restrinsă de public care frecventa Teatrul Național numai pentru ca, în antracte, să se introducă în culisele acestuia și să se întrețină cu interpreții. Din această cauză, dar și datorită insuficienței dotării a scenei, pauzele se prelungeau, provocând nemulțumirea spectatorilor aflați în sală. Publicul culiselor, format din reporteri și oameni politici de „toate culorile”, intervenea în viața scenei, răpindu-le interpreților posibilitatea de a se concentra asupra rolurilor. Artistul era „împiedicat să trăiască, de la începutul până la sfârșitul spectacolului în atmosfera piesei pe care o joacă”²². Suprimarea acestui obicei a dus la delimitarea fermă a celor două spații scenă și sală. A doua măsură interzicea actorilor să apară pe scenele teatrelor de vară alături de artiștii neprofesioniști, pentru a nu degrada prin intermediul unor spectacole un nivel scăzut gustul publicului pe care-l formase în cursul iernii de pe scena Teatrului Național. Pompiliu Eliade aspira nu numai la emanciparea gustului, dar și la păstrarea acestuia.

Venind la teatru, spectatorii se orientează citind afișul, nu atât după piesa ce se reprezintă, cit după numele actorilor care figurează în distribuție. În timp ce textul dramatic se conservă, interpretarea rămâne vie numai în memoria spectatorilor. „Părinții noștri nu puteau deslipi niciodată, în mintea lor, pe Alecsandri de Millo; pentru ei Moise din « Lipitorile satelor » era mai puțin o concepție a minței lui Alecsandri cit însăși persoana lui Millo; noi astăzi asociem numele lui Alecsandri cu al lui Liciu, urmașii noștri vor zice : Alecsandri și ... cine știe. E dureros gândul că se cheltuiește atita zbuciumare, atita stăruință, citeodată atita talent, pentru o întrupare de o atit de scurtă durată”²³. Fiecare generație de spectatori se identifică cu imaginea unor personaje făcute să trăiască prin intermediul actorilor. Prin actori s-au salvat piese mediocre și s-au impus personaje fundamentale din marea literatură dramatică. De evoluția artei interpretative s-a legat indisolubit și emanciparea gustului spectatorilor.

În majoritatea lor, scrierile despre publicul de teatru lasă impresia unui portret neterminat, la care autorul revine mereu pentru a mai adăuga o linie sau o trăsătură esențială, contrariat de complexitatea modelului și de mobilitatea expresiilor sale. În urmărirea acestui personaj misterios, capabil de mari entuziasme, dar și de mari indiferențe, pare derizorie orice tentativă de justă și definitivă abordare.

²⁰ *Ibidem*, p. 67—68.

²¹ *Ibidem*, p. 76.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*, p. 78.

I. L. CARAGIALE — DOCUMENTE INEDITE

Orice document, privind viața și activitatea scriitorilor români, este un bun de mare preț, chemat să aducă lumină, să dezvăluie noi date și informații. Un interes deosebit îl trezesc, mai întâi, scrisorile clasicilor noștri adresate personalităților, marilor oameni de cultură, care se constituie în mărturii ale afinităților spirituale avute cu contemporanii. Relevante sînt, de asemeni, unele epistole ale scriitorilor către anumite instituții cu care au colaborat, ca și actele oficiale emise de aceste instituții către scriitori.

În cazul de față, avem patru documente inedite (păstrate în colecțiile Muzeului Teatrului din Iași), care ne amintesc și evocă momente din viața zbuciumată a dramaturgului I.L. Caragiale.

Trei scrisori sînt din perioada exilului său voluntar la Berlin, între anii 1904—1912, exil provocat de nerecunoașterea operei și a meritelor sale literare de către oficialitățile timpului, ca și de procesul calomniator ce fusese intentat de C.A. Ionescu-Caion, pentru drama *Năpasta*.

La 52 de ani, Caragiale, aflat departe de țară, trăiește drama expatrierii, pînă în 1912, cînd numai la 60 de ani se stinge din viață, cu sufletul profund îndurerat. În cei opt ani trăiți la Berlin, gîndurile și sentimentele sale n-au încetat o clipă să nu fie legate de viața și realitățile țării. Corespondența, întreținută cu compatrioții din țară sau de peste hotare, atestă starea sufletească încordată a scriitorului.

La Berlin, Caragiale îl va cunoaște pe criticul și esteticianul Paul Zarifopol, stabilit la Leipzig încă din anul 1900. Între cei doi se va statornici o rodnică prietenie; Zarifopol, admirîndu-l pe Caragiale, îi va valorifica opera prin publicarea unor volume, cit și prin elaborarea unor importante studii. Între ei se va naște, de asemenea, o corespondență interesantă pentru istoria literaturii.

Menționăm, în acest sens, o scrisoare a marelui dramaturg către Paul Zarifopol, din 22 aprilie / 5 mai (1909), în care acesta comunică

intenția de a pleca „spre Dacoromania”, de unde va aduce noutăți literare. În aceeași scrisoare face considerații pozitive asupra valorii operei lui Heliade Rădulescu, numîndu-l „Părintele literaturii române” (fig. 1).

Din Berlin, Caragiale își îndreaptă gîndurile spre cei dragi din țară. Mărturie este o frumoasă carte poștală ilustrată, datată 1912 (ultimul an al vieții sale), în care Caragiale felicită familia poetului Octavian Goga, cu prilejul sărbătorilor de Paști (fig. 2).

Tot din Berlin, Caragiale trimite scrisori instituțiilor cu care a colaborat. Astfel în 5/11 septembrie 1909, Caragiale expediază președintelui Comitetului Teatrului Național din Iași o scrisoare, prin care roagă să i „se achite drepturile de autor pentru anii trecuți”, respectiv pentru piesele jucate pe scena ieșeană și cere ca pe viitor să i se respecte aceste drepturi în cadrul încheierii unui „contract în regulă între dv. și mine” (fig. 3). Rezoluția favorabilă, semnată indescifrabil, dispune trimiterea „tantiemelor ce se cuvin dlui Caragiale pentru piesele jucate”, ca și „interzicerea de a se mai pune piesele dsale” fără a se încheia un contract. Cu tristețe, trebuie să spunem că această scrisoare nu relatează o situație izolată, dimpotrivă, ea confirmă tratamentul nedrept la care a fost supus marele autor dramatic român, confruntat permanent cu greutăți financiare (nevoit chiar a fi berar într-un restaurant de gară, pentru a-și câștiga existența), deoarece piesele i se jucau fără acordarea autorizației sale, abuz ce a condus în cele din urmă la sesizarea procuraturii pentru restabilirea drepturilor sale de autor.

Al patrulea document este un act oficial, o ordonanță de plată, emisă de Comitetul Teatrului Național din Iași, datată 3 martie 1895, prin care i se achită dramaturgului suma de 47,50 lei, drept tantiemă pentru reprezentarea piesei *O noapte furtunoasă*, din 12 februarie 1895. Actul poartă semnătura autografă a lui I.L. Caragiale.

În încheiere, dorim să adăugăm conținutului inedit și valoros al acestor mărturii epistolare și o mențiune în ceea ce privește

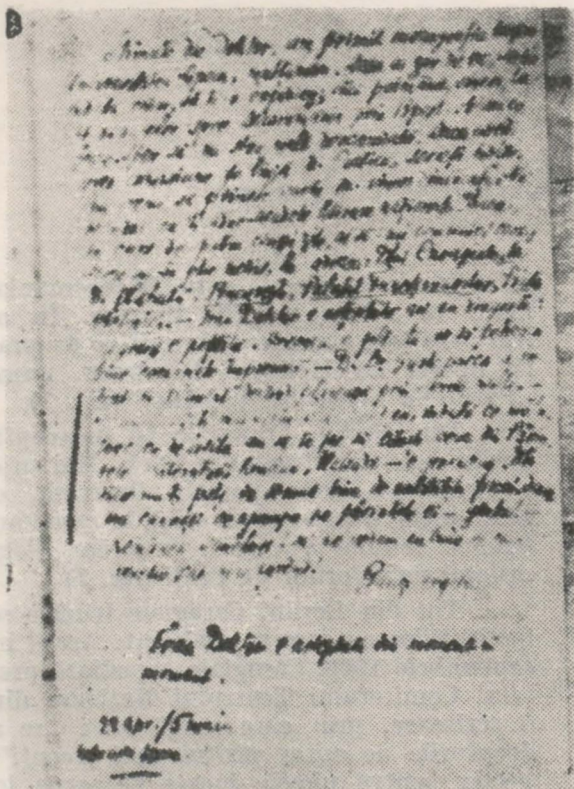


Fig. 1 — I. L. Caragiale către Paul Zarifopol, carte poștală.

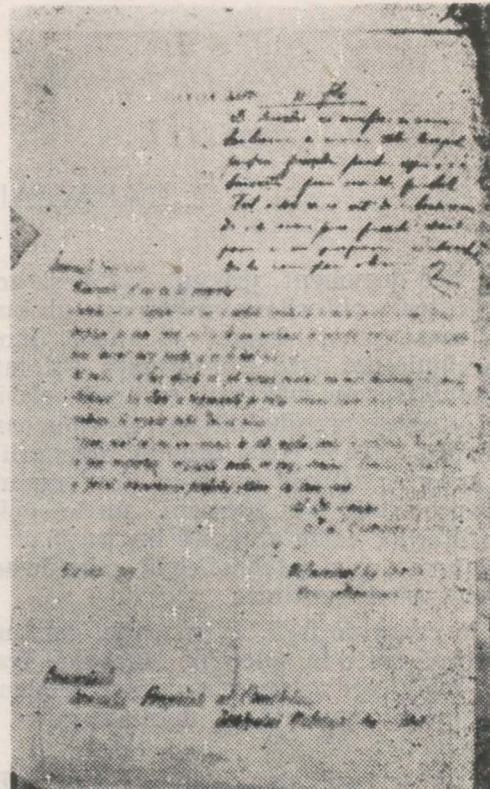


Fig. 3 — I. L. Caragiale către președintele Comitetului Teatrului Național din Iași (1909).

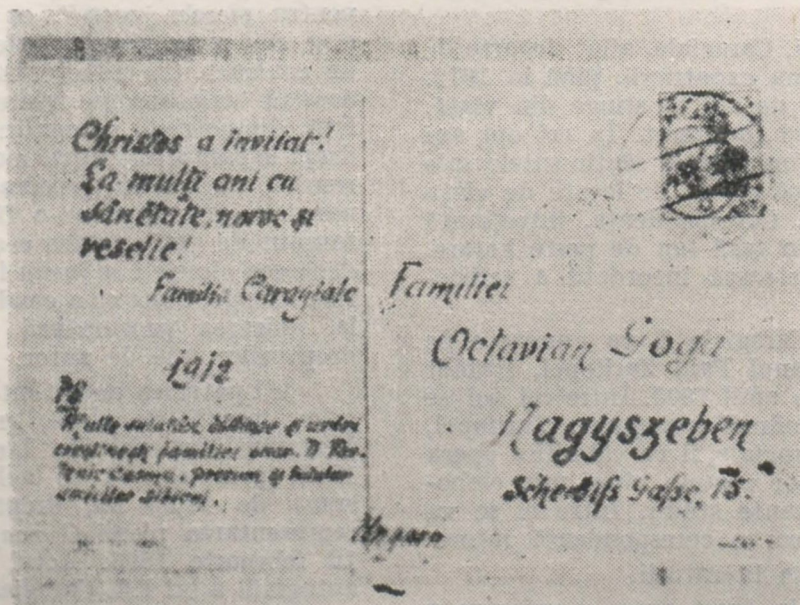


Fig. 2 — I. L. Caragiale către Octavian Goga, carte poștală ilustrată.

forma lor, caracterizată printr-o impresionantă grafie, ce denotă spiritul ordonat, precis și dirz al caracterului, al omului care a fost I.L. Caragiale.

Publicăm textul integral al documentelor, însoțindu-le și de câteva fotocopii.

GEORGETA ȚURCANU

1

Stimate dle doctor¹, am primit monografia despre Universitatea Lipsa; mulțumesc. Dacă ai zor de ea, scrie îndată chiar, să ți-o expediez; căci poimîine, vineri, la 4 d.a., plec spre Dacoromania prin Bpest. N-am ce face! Sper să nu stau mult deocamdată. Dacă aveți vreo comisiune pe lingă d. Costică, scrieți îndată. Am vreme să primesc carta dvs. vineri dimineața. Nu te-ndoi că-ți aduc acadele literare naționale. Dacă, în curs de patru, cinci zile, ai să-mi comunicii ceva, scrie-mi, în plic închis, pe adresa: Dlui Caragiale, la D. Vlahuță, București, Palatul Funcționarilor, Piața Victoriei. Frau Doktor e așteptată aci cu dragoste: negreșit e pof-tită. Vremea e plăcută; or să petreacă bine cocoanele împreună. D. dr. Gusti parcă a intrat în pămînt, de cînd planează prin sferele înalte.

N-am ce să-ți mai scriu alta decît că, îndată ce mă-ntorc, cu de-a silă am să te fac să citești ceva de Părintele literaturii române, Heliade — e fenomenal. Dta încă nu-ți poți da seama bine de calitățile fiicei, dacă nu cunoști de aproape pe părintele ei — geaba!

Rămîneți sănătoși! să ne revedem cu bine și cu veselie, cît mai curînd.

Granz érgebest
Caragiale

Frau Doktor e așteptată din moment în moment.

22 apr./5 maiu
miercuri seara

¹ Paul Zarifopol (1874—1934), critic și estetician. Născut la Iași, la 30 noiembrie 1874. Urmează liceul la Institutele Unite și Facultatea de litere din acest oraș. Pleacă în Germania, pentru examenul de doctor în filologia romanică. În 1915 se întoarce în țară. În centrul preocupărilor sale literare a stat opera lui Caragiale, într-o vreme cînd comediile acestuia erau ignorate, publicînd trei volume prefăcute de studii introductive de substanță. A fost „un junimist modern, dărmător lucid al falselor valori [...] un intelectual de o rară finețe”, cum l-a apreciat Al. Săndulescu. A încetat din viață la 1 mai 1934, la București.

2

Christos a înviat!
La mulți ani cu
sănătate, noroc și
Veselie!

Familia Caragiale

1912

P.S.
Multe salutări distinse și urări
creștinești familiei onor. D. Partenie
Cosma, precum și tuturor amicilor
sibieni.

Familiei

Octavian Goga
Nagyszeben
Schewils Galse, 15

Ungarn

Domnule președinte,

Binevoiți, vă rog cu tot respectul

Întiun : a dispune să mi se achite drepturile de autor pentru câțiva ani trecuți,

Drepturi pe care fără succes le-am reclamat în repetate rânduri și pe cari, acu, mai încerc încă odată a vi le reclama, și al doilea : a lua știință că, sub nici un cuvânt, nu mai îngădui

Teatrului Național din Iași a reprezenta pe viitor vreuna dintre piesele mele, fără un contract în regulă între dv. și mine.

Sigur fiind că nu am nevoie de alt mijloc decât de echitatea dv. pentru a face respectate drepturile mele, vă rog, domnule președinte, binevoiți a primi asigurarea perfecte stime cu care sint

Al dv. servitor,

I.L. Caragiale

Wilnersdorf bei Berlin

Hohenzollerndamm, 12

5/18 sept. 909

Domniei sale

Domnului președinte al Comitetului Teatrului Național din Iași

[Rezoluție]: 11 — sept.

D. secretar va verifica ce anume tantieme se cuvin dlui Caragiale pentru piesele jucate spre a i se trimit prin mandat poștal.

Totodată se ia act de interzicerea de a se mai pune piesele dsale fără a vă propune contractul la care face alusie.

Semnat indescifrabil

4

Comitetul Theatrului Național
din Iassy

Fond societate

Capitol E

art. 14

Credit 500

1895 luna martie în zile 3

Nr. 223

ORDONANȚĂ DE PLATĂ

Suma cuprinsă în ordonanța de plată se va plăti de către Cassa
Comitetului Theatral din Iassy

Numele și prenumele primitorului	Natura plății	Suma de plată	Observații și acte justificative
Dlui I. L. Caragiale	Tantimme de 10% la suma de 475 lei rețeta brută de la prezentație din 12 februarie a.c. „O noapte furtunoasă”.	47,50 <u>Total 47,50</u>	Va adevveri de primire

S-a ordonat de noi plata sumei de patruzeci și șapte lei cinci zeci bani.

Președinte,

C.G. Ivașcu

Am primit suma de patruzeci șapte lei 50 bani

I.L. Caragiale

1895, luna martie

O TRILOGIE ANTICĂ

Spectacolul lui Andrei Șerban interpretat de trupa new-yorkeză „La Mama” (definitiv în 1974 sub titlul *Fragmente dintr-o trilogie*) a cunoscut o strălucită carieră internațională. Prezent în cadrul a 25 de festivaluri și distins cu numeroase premii, jucat în diverse țări și în spații de joc inedite, între ruinele templului din Baalbeck sau în sălile Muzeului de artă modernă din Berlin, într-o catedrală venețiană sau într-o peșteră de lângă Angers, spectacolul regizorului român cunoaște în 1990, pe scena Naționalului bucureștean, o nouă versiune. Publicul a avut prilejul de a se întâlni cu o creație teatrală care câpătase, de multă vreme, aura legendei și se înscrisese ca punct de referință în istoria contemporană a artei scenice.

Trilogia antică a devenit nucleul cel mai fierbinte al vieții teatrale românești în stagiunea 1990—1991; reprezentarea ei a produs un impact puternic deopotrivă în rîndul profesioniștilor scenei și al spectatorilor, născînd reacții contradictorii, de la acceptarea entuziastă și necondiționată pînă la atitudini rezervate sau chiar ostile. Fenomen firesc, cît timp Andrei Șerban experimentează aici un limbaj scenic de profundă originalitate, care nu se înscrie în orizonturile noastre de așteptare, limbaj menit să reinvie o dimensiune esențială a teatrului: capacitatea de comunicare prin intermediul senzorialului.

Trama din *Medeea* (după Euripide și Seneca), din *Troienele* (după Euripide), din *Electra* (după Sofocle și Euripide) își pierde în spectacol orice conotație social-istorică, iar mitul este redus la esența lui cea mai concentrată și mai pură, de semnificant al unor dualități fundamentale: iubirea și ura, crima și ispășirea, distrugerea și renașterea, deznădejdea și speranța. Apelînd la motive arhetipale și la ritualuri arhaice, regizorul încearcă o dublă recuperare: pe de o parte, a rădăcinilor spirituale comune, ascunse în straturile cele mai adînci ale memoriei umanității; pe de altă parte, a teatrului în sensul străvechi de ceremonie sacră, de spațiu privilegiat al deplinei comuniuni între participanți: actori și spectatori.

Detectăm aici ecouri din scrierile vizionare ale lui Artaud, profetul „teatrului cruzimii”, ca și din experimentele lui Peter Brook (cu care Andrei Șerban a lucrat) în direcția restaurării unui tip de comunicare dincolo de verbal și dincolo de sistemele de semne cunoscute. Astfel, particularitatea cea mai frappantă a trilogiei o constituie, la fel ca în *Orghast* al lui Brook, utilizarea unei limbi necunoscute spectatorilor; de data aceasta, textul este rostit în limba greacă veche și în latină, cu inserții de elemente japoneze, aztece sau din varii dialecte africane. Intonate de protagoniști sau de cor, cu o tehnică intens studiată a emisiei vocale, în care alternează cîntul și recitarea, strigătul și șoapta, cuvintele sînt depozitate de dimensiunea lor semantică și investigate ca pure structuri sonore; verbul se desprinde de funcția lui uzuală, de transmitător de informații, pentru a-și dezvălui valențele muzicale, ciudata putere de fascinație. Nu înțelegem ce spun personajele, dar percepem pasionalitatea incandescentă a trăirilor lor, poezia tragică a mitului, conținuturile emoționale profunde: spaima, durerea, dragostea. Muzica scrisă de Elisabeth Swados pentru voci și instrumente îmbogățește universul acustic al spectacolului cu sonorități stranie, puțin familiare publicului, inspirate din folclorul african și indoamerican, din străvechi ritualuri balcanice. Partiturile corului (în special în *Troienele*), utilizarea rafinată și insolită a instrumentelor dețin un rol decisiv în implicarea emoțională a spectatorilor; agresivă sau patetică, solemnă sau suavă, muzica se integrează organic acestei lumi care se naște din explorarea substraturilor celor mai adînci ale conștiinței umane.

Trilogia este concepută ca traseu ascendent de la întuneric spre lumină, de la abisurile suferinței și ororii către o posibilă restaurare a echilibrului cosmic. *Medeea*, jucată în subsoluri labirintice și în mica sală Atelier, într-o obscuritate abia atenuată de luminările cu flăcără pilpiitoare, este un univers de tenebre, spațiu al urii neînduplecate, al distrugerii și morții. Un spectacol cu mișcare puțină, redusă

la câteva gesturi ritualice, nutrindu-se însă dintr-o puternică tensiune interioară (din păcate, inegal trăită și transmisă de actori). Torentele de imprecății se revarsă între Jason și Medeea, aflați fiecare pe câte un podium la capetele sălii; între ei, corul punctează momentele culminante, în ritmuri de o violență continuă; cind Medeea își ucide copiii, se desfășoară un cîntec-dans al terorii și spaimii, de o sălbatică frenezie. Mitul enigmaticei Medeea semnifică răsturnarea ordinii umane, glorificarea destrucției, a unei energii devastatoare suprapămîntene, de dincolo de Bine și de Rău; după lungul șir de nelegiuiri și crime, culminînd cu infanticidul, ea se ridică în triumf la cer, purtată de carul Soarelui. Deși toate elementele din spectacol converg spre acest final în apoteoză, regizorul a preferat, din rațiuni care ne scapă, un alt deznodămînt; făptura eroinei se cufundă treptat în beznă, aproape neobservată. Peste universul patimilor clotoitoare se așterne, suverană, tăcerea neclintită a morții.

Troienele (în opinia noastră cel mai solid compartiment al spectacolului) semnifică zbateră între întinerie și lumină, tentativa de impunere a unui principiu spiritual într-o lume primitivă. Cetatea Troiei este distrusă, bărbații uciși, femeile făcute captive; ele îndură suplicii, suferințe, umilire, dar poartă în memoria și sufletul lor ceva ce nimeni nu le poate lua: spiritul Troiei, care se va transmite grecilor barbari, încorporîndu-se în temelia născîndei civilizații elene. Spectacolul este fastuos, dinamic, zguduitoar; acțiunea se desfășoară printre spectatori, pe platforme, pe balcoane suspendate, în care mobile, apoi pe scena sălii mari, angrenînd publicul într-un flux de mișcări violente și producînd un șoc fizic pe care muzica Elizabethei Swados îl amplifică aproape pînă la panică. Sîntem nu numai martori, ci și participanți la înfruntarea sălbatică dintre învingători și învinși; au loc scene de o cruzime care ar fi insuportabilă, dacă i-ar lipsi caracterul ritualic (pedepsirea Elenei, jertfirea lui Astyanax, pîngărirea Polixeniei). În ansamblu, evoluția scenică este gîndită în termenii unei fantastice simfonii vizuale, născute din orchestrarea savantă a mișcărilor, gesturilor, dansului, luminii. Intervin secvențe de o frumusețe plastică excep-

țională: alunecarea lentă pe planul înclinat a fetei sinucigase, asemenea unui zbor invers, spre moarte; imaginea finală a convoiului-corabie care pornește spre Elada, cu silueta-provă a Hecubei, intruchipare a durerii, dar și a unui licăr de speranță.

Electra este tragedia deznădejdlui învinșe, a împlinirii actului justițiar, a restaurării ordinii. Lunga suferință a Electrei se curmă prin reîntoarcerea miraculoasă a fratelui crezut mort, care îi va ucide pe Clitemnestra și pe Egist. Crima lui Oreste îmbracă aspectul *neceșității*: ea trebuie înfăptuită, pentru ca lumea să reîntre în făgașul ei firesc. Uciderea mamei se săvîrșește cu o voluptate cutremurătoare; Electra se abandonează miniei delirante, devenind o personificare a Furiilor ce nu-și găsesc liniștea decît cînd singele nelegiuitorilor începe să curgă. Moartea Clitemnestrei și a complicei ei face posibilă reînvierea; luminoasă și suavă, secvența nunții dintre Electra și Pilade semnifică primenirea și un nou început. Un șarpe și un porumbel tutelează simbolic desfășurarea conflictului. Spectacolul are, incontestabil, rigoare plastică, grandoare și forță; dar ritmul este uneori trenant, iar anumite acțiuni confuze, făcîndu-se simțit obstacolul neînțelegerii limbii. Inutilă ni s-a părut introducerea lui Oedip își a Antigonei ca personaje mute, umbre rătăcitoare descinse dintr-un alt spațiu tragic.

Eveniment major al teatrului românesc contemporan, *O trilogie antică* rămîne un model de regidire a artei scenice, prin explorarea unor căi de comunicare neobișnuite. Teatrul pare aici să se desprindă complet de literatură; legătura semnat-semnificant specifică limbajului verbal este tăiată, substituindu-i-se imensa forță expresivă a cuvîntului-sunet; muzica, imaginile vizuale, mișcarea scenică instaurează un tip de comunicare bazat exclusiv pe elemente senzoriale și afective. Andrei Șerban reconstruiește de fapt, în forme proprii sensibilității moderne, imaginea teatrului ca spațiu de ritualizare a emoțiilor colective, așa cum a funcționat el în anumite perioade ale antichității elene și ale evului mediu. În subsidiar, spectacolul său, slujit de o numeroasă echipă actricească, omogenă ca dăruire și credință, demonstrează strălucit că posibilitățile expresive ale trupului și vocii umane sînt nelimitate.

DANIELA GHEORGHE

REVISTE PUBLICATE
ÎN EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

— SERIA ARTĂ PLASTICĂ

— SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

— SÉRIE BEAUX-ARTS

— SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

SYNTHESIS — BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN DE
LITTÉRATURE COMPARÉE

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

REVISTA DE FILOSOFIE

REVISTA ISTORICĂ

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHIE ȘI ARHEOLOGIE

DACIA, REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE

REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES



